Au bord de l'eau

Érik Samakh

Entretien avec
Colette Garraud

Abbaye de Maubuisson – Val d'Oise



En 1997, les promeneurs passant sous le *Marronnier* planté près des thermes d'Enghien-les-Bains entendaient avec surprise des sons répétitifs rappelant les stridulations des grillons ; un an plus tard, le concert des *Joueurs de flûte* donné dans l'île des Cygnes du lac d'Enghien était plus surprenant encore, chaque module activé par un capteur solaire jouant d'un instrument unique. La technologie, en revanche, était explicitement dévoilée dans l'œuvre *in situ* sélectionnée en 1998 pour un collège de Goussainville, dans le cadre du 1% artistique.

Depuis, Érik Samakh a poursuivi ses voyages, s'adonnant ici ou là à ses enchantements. Il a modernisé l'antique tradition du leurre ou de l'appeau en faisant chanter les grenouilles du Marais Poitevin, grâce à la diffusion de sons captés dans les marécages de Guyane. Il a invité les voisins et visiteurs du Centre national d'art et du paysage de Vassivière à replanter l'île ravagée par la tempête de 1999. Il a fait souffler *L'Esprit de la forêt* sur l'escalier central à double révolution du château de Chambord…

Dans la grange de Maubuisson, *Le vaisseau* introduit un monde aquatique en faisant vibrer les lumières, les matières et les rythmes. Au fond du parc, des flûtes accrochées aux arbres émettent une musique éphémère et aléatoire. Les installations présentées dans l'aile orientale du monastère prolongent cette promenade initiatique : une impressionnante *Pièce d'eau* noire magnifie l'architecture gothique de la salle des religieuses ; une pulsation régulière agite un épiderme de batracien au fond du *Puits de lumière* projeté sur la voûte de l'antichambre ; au-dessus du canal des latrines, deux grilles ajourées et un éclairage judicieux amplifient jusqu'au merveilleux les mouvements de l'eau ; dans le parloir, *Quatre cannes sonores* en aluminium thermolaqué équipées de sifflets diffusent des bruits qui sont comme autant de conversations secrètes ; enfin, dans l'ancien passage entre cloître et jardin, la vidéo des *Rêves de Tijuca, après la tempête et graines de lumière*, qui donne à voir l'expérience menée à Vassivière, renvoie à la dimension sociale de l'œuvre d'Érik Samakh.

Il a grandi à Sannois avant d'intégrer l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy et de se découvrir une vocation de chasseur-cueilleur d'images et de sons, comme il aime à se définir. Loin d'opposer nature et culture, il arpente un chemin singulier qui les réconcilie, il conjugue les éléments glanés dans le monde animal ou végétal avec des dispositifs techniques très élaborés. Ce jeu de maître-illusionniste l'aide à réactiver, chez les hommes, des souvenirs archaïques sinon des archétypes. Loin de vouloir sacraliser l'environnement, son art écologique est un art de la symbiose.

François Scellier
Président du Conseil général du Val-d'Oise

C. G. - Pourquoi intituler une exposition Au bord de l'eau ?

E. S. - À ma première visite à Maubuisson, j'ai su qu'il s'agissait d'une ancienne zone marécageuse drainée, et j'ai pu constater que l'eau y était très présente. J'ai vu là une sorte de correspondance avec p. 40-43-45-54 mon lieu de vie et de travail, dans les Hautes-Alpes, choisi en raison de la présence d'une source et d'un ruisseau. J'ai beaucoup appris au bord de l'eau…

C. G. - Le titre de l'exposition est emprunté au Shui-hu-zhuan*, texte de Shi-Naï-an, datant du XIVe siècle, compilation, à partir de sources orales, de récits populaires chinois. C'est l'histoire des cent huit brigands qui avaient trouvé refuge et protection dans les marais des Monts-Liang. Pourquoi cette référence ?*

E. S. - Il s'agit d'un groupe de rebelles, qui tirent de l'eau leur invincibilité. Cachés dans cette zone marécageuse, au milieu des roseaux où se perdent leurs ennemis, les brigands sont les héros d'une foule de récits. On trouve parmi eux des maîtres d'armes, des philosophes, des magiciens ou des tueurs. Certains peuvent se livrer sans état d'âme à l'anthropophagie, confondant à l'occasion les hommes et le « bœuf jaune »…

C. G. - Cette ombre humaine, sur l'affiche de l'exposition, qui évoque une peinture rupestre, ou quelque vase grec à figures noires, est-elle celle d'un brigand ?

Couverture E. S. - Certainement… Il s'agit de mon ombre sur une chute d'eau du ruisseau dont je parlais à l'instant. Je porte des bambous qui peuvent faire songer à des flèches.

C. G. - C'est une image qui évoque surtout quelque chose de léger et de furtif, d'animal. Elle me fait aussi songer à l'épitaphe de Keats, celui « dont le nom fut écrit sur l'eau ». Mais j'aimerais refaire avec toi le parcours de cette relation au monde aquatique, un entretien au fil de l'eau, en somme. De quand datent tes premiers travaux associant l'eau et le son ?

p. 30 E. S. - Il faudrait remonter à *Lieu d'écoute* sur l'île de Vassivière, en 1983, lorsque j'ai installé des enceintes de pierre, invitation symbolique à entendre le paysage, au bord du rivage. Ensuite, dans le Marais Poitevin, j'ai créé les premiers *Modules Acoustiques Autonomes*, de façon à pouvoir diffuser des sons d'animaux grâce à des capteurs solaires qui fournissaient l'énergie nécessaire. J'avais p. 18-19 enregistré en Guyane, dans la forêt et les marais, des sons de batraciens et d'oiseaux que les machines diffusaient à la tombée du jour. On s'approchait de l'île sur la Sèvre Niortaise en barque, accompagné d'un guide, mais on ne pouvait y accoster. Le mystère était ainsi préservé et la technologie demeurait dissimulée. On écoutait seulement le mélange des sons, ceux importés de Guyane, mais aussi les grenouilles locales qui se mettaient à leur répondre.

C. G. - Je vois aussi dans cette pièce un jeu, assez caractéristique de ton travail, sur le déplacement. Tu avais par exemple, au château de Talcy, diffusé des échantillons de bruits exotiques prélevés dans le désert de Judée, derrière une grille qui, là encore, rendait la source sonore inaccessible. C'est dans le Marais Poitevin, je crois, que tu commences à t'intéresser aux lentilles d'eau ?

E. S. - Le marais en est couvert, en raison de la pollution par les nitrates… J'ai reproduit cette couverture p. 19-20-21 végétale dans un bac en inox à la Galerie des Archives. J'obtenais une sorte de tableau, de monochrome. Les gens s'agenouillaient pour le toucher et se retrouvaient dans la situation de l'enfant qui se penche au bord d'une mare. Je réactivais ainsi en eux un souvenir archétypal et, pour moi, essentiel.

C. G. - Tu es ensuite invité à intervenir en Hollande au musée de S'Hertogenbosch…

E. S. - Dans le musée lui-même, j'ai placé une « fontaine solaire »…

C. G. - Comme celles que tu avais réalisées à Rome ?

E. S. - J'avais montré à la Villa Medicis vingt et une jarres de terre cuite remplies d'eau et munies de p. 23 pompes fonctionnant à l'énergie solaire de manière à produire un cercle de bruits d'eau. Pour revenir à S'Hertogenbosch, le bâtiment, une ancienne poudrière, présentait une cour hexagonale, et c'est en p. 22 découvrant cette cour que j'ai pensé à une installation qui serait visible des fenêtres. Je l'ai donc occupée par un bassin réalisé avec une bâche noire que j'ai ensemencée avec quelques lentilles d'eau qui devaient se développer tout au long de l'exposition… C'est là, en fait, que j'ai eu confirmation de l'efficacité de la bâche noire pour produire, avec l'eau, un effet de miroir que j'ai exploité par la suite…

C. G. - Il y avait également une installation sonore ?

E. S. - Le bruit de l'eau dans la jarre était capté par un microphone relié à un ordinateur qui déclenchait des sons de grenouilles diffusés autour de la mare artificielle…

C. G. - Un enchaînement par ricochet sonore, en somme ?

E. S. - Je m'intéressais à ce que Douglas Hofstadter appelle des « boucles étranges », sorte de paraboles p. 21 poétiques, à la Lewis Carroll, de nos fonctionnements mentaux, et de la relation entre les choses. De façon plus anecdotique, il faut rappeler qu'il y avait dans la ville tous les ans un festival dédié aux grenouilles.

C. G. - Ces grenouilles artificielles m'amènent à évoquer la question du leurre dans ton travail, depuis tes premières installations de machines qui émettaient des stridulations de grillons, et s'interrompaient quand on les approchait. Ce n'est pas seulement l'homme qui peut être trompé : tu évoquais la réponse des grenouilles du Marais Poitevin à tes enregistrements exotiques. On songe parfois à l'appeau…

E. S. - Ce qui nous renvoie à l'image de l'artiste comme chasseur-cueilleur… À propos des grenouilles p. 14-15 électroniques, les *Machines à communiquer* à la Cité des Sciences inversaient la relation spatiale ordi- p. 17 naire entre l'espace dévolu au spectateur, réduit à un mètre carré, et celui du vivarium de huit mètres carrés. Un radar surveillant la zone déclenchait, quand quelqu'un y pénétrait, des machines à émettre des bruits de grenouilles et divers sons qui, à leur tour, excitaient les grenouilles du vivarium. Il y eut aussi les grenouilles électroniques dans le jardin de bambous de Chemetov à la Villette : les machines faisaient l'analyse de la température, de l'humidité, du mouvement. Il s'agissait de modules acoustiques sur secteur. Quand il faisait chaud et humide, on les entendait davantage. Ils s'arrêtaient si on s'en approchait.

C. G. - Tu aimes aussi à citer le célèbre haïku de Basho…

E. S. - Le vieil étang !
Une grenouille saute :
Bruit de l'eau…

C. G. - On retrouvait les lentilles d'eau au Centre d'art de Thiers, en 1998, puis en 1999 à Colmar, au Centre André-Malraux ?

p. 21-26 E. S. - Le Creux de l'Enfer à Thiers est encore un lieu entièrement placé sous le signe de l'eau, enveloppé dans le vacarme du torrent qui faisait autrefois tourner les meules de l'ancienne coutellerie.

C. G. - Une partie du bâtiment est creusée dans la roche, et c'est dans un de ces endroits intermédiaires, un peu semblable à une grotte, ouvert sur l'extérieur par une sorte de soupirail, que tu avais installé une petite mare. On trouvait aussi dans les salles des Boîtes de rêves, *ainsi que tu appelles les installations dédiées à l'écoute d'enregistrements spatialisés, fortement illusionnistes, prélevés sur ton territoire.*

p. 26-SACD rabat de couverture E. S. - Le bruit du ruisseau qui court à la frontière de mon terrain venait ainsi se superposer à celui du torrent à l'extérieur du bâtiment. Les enregistrements choisis pour le « super audio » CD qui accompagne l'édition *Au bord de l'eau* de Maubuisson sont d'ailleurs du même ordre et, réalisés en quadriphonie, p. 21 invitent plus encore au voyage. C'est à Colmar que j'ai expérimenté ma première pièce d'eau intérieure occupant toute la salle d'exposition et entourée d'un plancher surélevé. Des lampes horticoles s'allumaient la nuit pour entretenir le développement des lentilles d'eau qui couvraient complètement la surface du bassin. Il n'était pas question de miroir, mais au contraire d'un tapis épais de matière vivante.

p. 24-25 *C. G. - Pour revenir à la question du son, lorsque tu as creusé, dans le parc de Barbirey-sur-Ouche, en Bourgogne, une véritable mare pour y installer des grenouilles, il n'y avait plus là de simulacre, ni de machines. Mais création de ce que tu appelles un* Opéra biotique. *Peux-tu préciser de quoi il s'agit ?*

E. S. - L'idée était de favoriser l'apparition d'une niche écologique dans laquelle puissent se développer une flore et une faune qui produiraient une qualité particulière d'environnement sonore naturel.

p. 35 *C. G. - C'est aussi l'idée de la plantation que tu as entreprise à Vassivière, les* Rêves de Tijuca *– du nom* p. 34 *de Tijuca, forêt artificielle du XIXe siècle au centre de Rio de Janeiro – où, par le biais d'une biodiversité retrouvée, tu comptes attirer oiseaux et insectes, au milieu des conifères d'où ils étaient absents. À Barbirey-sur-Ouche, il s'agissait encore d'un milieu aquatique…*

p. 24-25 E. S. - Il y avait trop d'oiseaux de collection dans le parc pour que les grenouilles y survivent. Avec la paysagiste Laurence Vanpoulle, nous avons dessiné une queue d'étang protégée par une cage de bambou réalisée par des artisans laotiens selon des techniques de ligatures traditionnelles. Ainsi, les têtards et les plantes aquatiques introduits ont pu se développer à l'abri des prédateurs.

C. G. - Pour Maubuisson, tu penses à une réalisation comparable ?

E. S. - J'ai proposé en effet de réfléchir au moyen de faire du bassin pollué du parc un miroir d'eau vivant. L'eau serait purifiée par une intervention discrète, de façon à permettre le développement d'un biotope. Invité à intervenir dans le parc, je ne souhaitais surtout pas y introduire un objet supplémentaire, mais agir sur l'environnement. Il s'agit de filtrer l'eau qui arrive dans le bassin, éventuellement en utilisant au départ des bactéries mangeuses de boue.

C. G. - Là, de même que pour le travail sur la biodiversité à Vassivière, faut-il parler d'un art « écologique » ?

p. 34

E. S. - Peut-être, mais au sens d'une réflexion sur la nécessité quotidienne de celui qui vit dans un milieu naturel. Je pense à ces écosystèmes amazoniens dont on a longtemps cru qu'ils étaient naturels, avant de découvrir qu'ils avaient été créés par les Indiens pour se nourrir. Lorsqu'ils sont partis, ces écosystèmes ont continué à se développer. C'est encore l'idée du chasseur-cueilleur, lorsqu'il se sédentarise, fût-ce de façon éphémère. C'est peut-être là l'origine du « jardin brésilien ». La boucle se ferme avec la forêt de Tijuca. La notion d'écologie, ici, n'est pas une idée politique de citadin. Elle vient davantage d'une pratique de vie au contact de la nature que d'une volonté militante… On me laisserait quartier libre en pleine forêt, je ferais une clairière et j'y installerais ce que nécessite une économie de survie.

C. G. - Peut-on faire le lien avec les Zones de silence *et les plantations de bambous sur ton propre territoire, précisément dans la boucle du ruisseau ? Le terme est, je crois, emprunté au vocabulaire des forêts domaniales où il désigne une aire protégée.*

p. 42-43
p. 40
p. 54

E. S. - Plus précisément, c'est dans la forêt de Fontainebleau que j'ai découvert les *Zones de silence*. Pendant plusieurs années, j'ai occupé des lieux d'expositions avec des bambous vivants, parmi lesquels je proposais des parcours. À la fin de chaque exposition, il était convenu par contrat que la moitié au moins des bambous serait déplacée vers mon lieu de vie. Vivre avec les bambous est pour moi un plaisir quotidien. Cette masse végétale est tout au long de l'année réconfortante et j'aime à la voir dans le vent, sous la neige… C'est une traduction immédiate du temps qui passe et du temps qu'il fait, que les jardiniers taoïstes considéraient comme un élément nécessaire. C'est sans doute le fait que le bambou bouge comme un animal qui explique son pouvoir d'attraction, c'est une présence vivante, avec laquelle on a l'impression de communiquer. Les pousses, les turions, quand ils sortent de terre, couverts de poils, ont aussi un aspect animal, et il est possible de les voir bouger.

C. G. - En somme, ta vision du rapport à la nature est à l'opposé de toute idée de « sanctuarisation ». On est beaucoup plus dans le registre de la symbiose.

p. 15

E. S. - Je préfère me voir en trappeur plutôt qu'en prêcheur. Je n'ai pas de leçon à donner. Ceci nous ramène aux cent huit brigands : on bataille, on boit, on festoie, et au moins on cherche à échapper au pouvoir impérial. Il s'agit de jouir de la vie. Je pense aussi à l'histoire de ce sage chinois toujours prêt à faire des farces. Protéger la nature pour elle-même, avec un extrémisme qui viserait à en éliminer l'homme, relève pour moi d'une dangereuse dérive idéologique.

p. 35

C. G. - À propos de ton intervention à Vassivière, Guy Tortosa parle de « sculpture sociale ». C'est une expression qui rappelle Beuys, et de fait, l'invitation faite aux habitants et aux visiteurs du territoire à participer à la plantation par la « méthode du cerceau » n'est pas sans rappeler le travail avec le public qui fut celui de l'artiste allemand. Cependant, je remarque que, si tu cites volontiers Wolfgang Laib ou James Turrell, tu te réfères très peu à Beuys, alors que tu t'es comme lui beaucoup intéressé au chamanisme. De ce que tu viens de dire, dois-je en conclure que c'est surtout dans la dimension « messianique » que tu ne te retrouves pas ?

E. S. - Il y a de cela. Et puis, tout en reconnaissant le rôle que Beuys a joué, je suis gêné par la façon dont l'artiste jouait de son charisme en se plaçant constamment lui-même, physiquement, au cœur de l'œuvre. Lorsque j'utilise mon image, comme dans le présent livre, c'est seulement une ombre…

p. 59

C. G. - Cela tient peut-être aussi au fait que le travail de Beuys était surtout axé sur la performance, ce qui n'est pas ton cas. Lorsqu'on te voit au travail, il s'agit plutôt d'images documentaires. Ainsi, sur une photographie prise dans le domaine de Chambord, tu es à demi dissimulé dans les iris d'eau, au bord d'une mare boueuse…

E. S. - C'était la bauge des sangliers.

C. G. - À côté de toi, des microphones…

SACD rabat de couverture

E. S. - J'ai passé plusieurs mois, de la fin de l'hiver à l'été 2005, à faire des prises de son dans le but de créer une pièce autour de l'escalier central du château, pièce que j'ai appelée *L'esprit de la forêt*. Les trois premiers enregistrements du disque qui accompagnent ce livre *Au bord de l'eau* ont été réalisés à Chambord, le matin, au milieu du jour et au crépuscule. Chambord est un lieu très particulier, en fait une sorte d'élevage intensif d'animaux sauvages pour VIP... Quatre mille hectares interdits au public. On a là une sorte de sanctuarisation de la nature dédiée aux puissants… J'aimerais assez interroger Gilles Clément à propos de tels espaces : font-ils partie à ses yeux du « Tiers paysage », ainsi qu'il nomme, par analogie avec le Tiers-État, les haies, les zones oubliées ou interdites ? Mon premier enregistrement, intitulé *Aube*, est justement réalisé dans une telle zone, conséquence de l'exploitation forestière sur le site de Chambord. On déboise de grandes parcelles ensuite clôturées pendant plusieurs années afin de protéger la forêt de la population trop dense des grands animaux, et en particulier des sangliers omnivores qui détruisent non seulement les végétaux mais aussi les œufs, les larves… Des zones de friches et de clairière où peuvent germer toutes les graines qui s'ensemencent naturellement. La petite faune d'oiseaux peut alors se développer et atteindre une densité anormale.

C. G. - Revenons à la question de l'eau, dont on ne s'est d'ailleurs jamais vraiment éloigné. Nous venons d'évoquer les eaux vivantes, habitées. J'aimerais en venir maintenant aux « eaux noires » avec leurs effets de miroir. S'agit-il d'une relation privilégiée à l'architecture ?

p. 22-28-29-32
33-38-46-47-48-49
p. 15
p. 22

E. S. - Cette relation existe de fait. C'est pour moi une façon de piéger le lieu par l'installation : l'objet montré s'empare de l'espace de monstration (c'est en ce sens que j'ai le sentiment de rencontrer le travail de Buren). C'est un effet que j'ai expérimenté, comme je l'ai dit, pour la première fois en Hollande. Au-delà de la question artistique, dans ce reflet, je me revois, enfant, en train de pêcher dans l'eau noire des étangs – j'ai d'ailleurs pêché une carpe pendant les repérages à Maubuisson. À chaque fois, je décide de faire cette pièce sous une forme vraiment adaptée au lieu. Et chaque fois, elle se rattache aussi à une histoire particulière. À S'Hertogenbosh, c'était une expérience un peu provocante – je voulais savoir si les organisateurs iraient jusqu'au bout – j'ai beaucoup aimé le résultat. La pièce d'eau était extérieure, mais prise dans l'architecture, et toutes les fenêtres donnaient sur elle.

p. 28-29

C. G. - À Santiago du Chili, tu as inondé le centre du musée pour créer ce Palais d'eau *qui redoublait magnifiquement l'architecture de la verrière et la colonnade. Francisco Bugnoli, le directeur du musée, a fait part de son saisissement lorsqu'il a vu ta pièce. Il se trouve qu'il y a bien longtemps, le musée, alors École des beaux-arts, avait été la proie d'un incendie, et qu'après l'intervention des pompiers, le vestibule était apparu ainsi, envahi par l'eau noire reflétant les arcades et les plâtres sous la grande verrière…*

p. 32-33

E. S. - C'est une coïncidence étrange, une des histoires que j'évoquais tout à l'heure. Le témoignage de Francisco Bugnoli est pour moi très émouvant. À Vassivière, l'histoire est différente. J'ai appelé ma pièce *Le lac*, en relation évidente avec le lac extérieur tout autour de l'île. Mais il y avait aussi cette architecture très particulière d'Aldo Rossi, avec sa charpente de bois et sa forme de coque de bateau renversée. Je retourne ainsi la proposition par le reflet, en transformant à nouveau le plafond en nef. L'idée m'est venue d'emblée dès que j'ai vu la salle, et je l'ai exprimée immédiatement. Guy Tortosa m'a accompagné dans ce projet. Une exposition, c'est aussi cela : une relation complexe, et un échange constant avec un lieu, mais aussi avec celui ou celle qui le dirige et son équipe…

C. G. - Y a-t-il eu d'autres miroirs d'eau ?

E. S. - Il y a eu aussi le Moulin de la Recense, à côté d'Aix, à Ventabren, en 2004. C'était ma première intervention dans une salle voûtée comme ici, à Maubuisson, la salle des religieuses. Un moulin, c'est une machine, de même qu'une œuvre est une machine à penser. C'est l'eau qui fait tourner la pierre du moulin et c'est l'eau qui permet le mouvement mental et la mise en abyme du miroir. Aussi ai-je appelé la pièce *Machine à eau*. p. 38

C. G. - À Maubuisson, on retrouve le thème du vaisseau avec ton installation dans la grange à dîmes, et l'eau noire, l'eau miroir, dans la salle des religieuses.

E. S. - Elle reflète la colonnade. J'ai déjà évoqué l'importance de l'eau dans l'abbaye, sous laquelle passe un canal. Dans les latrines, on peut voir ce canal souterrain à travers des plaques de verre, usées par les pas des visiteurs et que j'ai remplacées par des grilles. Ainsi, je confronte deux profondeurs : l'une réelle, celle du canal, et l'autre fictive obtenue par la bâche noire. Entre les deux, le puits de lumière se rattache à ce qui est montré dans la grange à dîmes. C'est un sas entre les latrines et la salle des religieuses : projeté sur la voûte un gros plan d'épiderme de grenouille se reflète dans un petit bassin. p. 46-47-48-49

C. G. - Cet épiderme bat et la pulsion régulière, jointe à la forme ovoïde du reflet dans l'eau noire, évoque un œuf primordial, un noyau de vie primitive. Quant aux ouvertures sur le canal, elles me font penser aux profondeurs de l'Église Saint-Clément à Rome, là où se trouvent les vestiges d'une ancienne insula *romaine. Contre les parois court l'eau souterraine, que l'on entend de salle en salle, et que l'on aperçoit grâce à une dalle ôtée. C'est impressionnant, cette eau vivante sous la ville, dans la profondeur de la terre… En outre, ici, à Maubuisson, quand on se penche sur les regards, on entend monter du canal comme un bruit de tempête…* p. 58 p. 59

E. S. - C'est simplement le bruit du vent dans les drisses enregistré un jour de grand vent dans le port de Porquerolles. Il accompagne là le bruit de l'eau et m'évoque quelque armée souterraine, non sans rapport avec les cent huit brigands, mais aussi avec l'univers de Lovecraft.

C. G. - C'est étrange de constater à quel point le seul déplacement d'un son en transforme complètement la connotation.

E. S. - Il s'agit de faire surgir des choses qui sont là, mais qu'une vision lissée nous cache en masquant le côté obscur, d'ouvrir ces portes qu'on nous ferme. Dans une abbaye, il n'y a pas que la dimension religieuse, il y a comme en bien d'autres lieux une part, parfois inquiétante, de magie… p. 46-47-48-49

C. G. - Magie qui nous ramène au chamanisme. Pourquoi cette référence si fréquente dans ton travail. Qu'apporte le chamanisme à l'homme moderne ?

E. S. - Dans un des livres de Castaneda, Don Juan apprend à l'auteur à se servir d'un miroir dans l'eau d'une rivière. C'est comme apprendre à travailler ses rêves, je pense aux rêves de groupe des aborigènes, cela sert à ouvrir des portes sur un autre monde, un monde qui d'ordinaire est là pour nous enseigner quelque chose. On a pu considérer par exemple que les plantes que l'on fume ou que l'on ingère manifestent par leurs effets leur manière de communiquer. C'est en somme une circulation d'information.

C. G. - J'ai quelque difficulté à te suivre dans ce registre…

p. 36-37 E. S. - Ce que l'artiste et le chaman ont en commun, c'est l'utilisation du stratagème, comme pour Anish Kapoor ou James Turrell qui jouent avec notre perception rétinienne. Les sons qui flottent grâce à l'acoustique d'un lieu provoquent des illusions que la religion exploite tout aussi bien. Il y a souvent chez l'artiste un travail de magicien autour de l'idée du leurre.

C. G. - Sans doute, mais il me semble que le tour de magie est éventé une fois que tu as compris le « truc », alors que le mystère d'une œuvre persiste au-delà de la découverte du « comment ça marche ».

p. 27-31-56-57 E. S. – Nous autres Occidentaux, avons tendance à être gênés par ces rapprochements avec la magie comme stratagème… Je crois que le jour où l'on entend, dans la forêt, une de mes flûtes sonores, on a beau être informé de son fonctionnement, on peut se laisser entraîner dans la rivière de ses pensées, comme on « se fait prendre » par un poème ou un haïku.

C. G. - Parlons des autres installations sonores à Maubuisson.

E. S. - Elles se limitent à la forme, pour moi désormais « classique », des flûtes solaires, placées volontairement au fond du parc, de l'autre côté du miroir d'eau, et des cannes sonores, disposées dans le parloir.

C. G. - L'accrochage des flûtes dans les arbres du parc s'inscrit dans la série des Joueurs de flûte, *titre générique par lequel tu désignes nombre d'installations temporaires ou pérennes, comme à Vassivière, à Chamarande, et dans le parc privé de l'Abrègement…*

p. 56-57 E. S. - Il y a à Maubuisson une quinzaine de flûtes dans une zone récemment dégagée par une coupe d'arbres morts ou malades. Elles ont été prêtées par le FRAC Alsace. Je suis allé les chercher dans la forêt vosgienne sous la neige, à côté du petit village de Barr, où elles étaient restées un an et demi entre deux châteaux en ruines. Elles comportent, comme toujours, un capteur solaire et une turbine qui fait chanter l'air dans le tube. Le fait qu'elles diffusent, depuis plusieurs sources simultanées, des sons de même fréquence dus à des longueurs de tubes comparables, nous empêche de localiser l'origine du son.

C. G. - Quelle est la différence entre ces flûtes et les cannes sonores ?

p. 38-39 E. S. - Les deux ont en fait une origine commune. Dans les années 90, j'ai voulu faire des flûtes avec des bambous de gros diamètre. J'ai tenté de réaliser des prototypes qui n'ont pas bien marché, car j'utilisais des ventilateurs d'ordinateur et non des turbines. À cette époque j'ai constaté que ces cannes fonctionnaient comme des enceintes acoustiques et que je pouvais les utiliser soit munies de cartes numériques et d'un haut-parleur glissés dans les tubes, soit comme des tuyaux d'orgues. Maintenant, p. 40-41-55 elles sont en aluminium thermolaqué et dessinées selon un système modulaire avec l'aide du bureau d'étude de Technilum, mécène du projet et fondateur d'un lieu d'innovation dédié à l'art, l'architecture, le design et le paysage contemporain (Lézigno, à Béziers).

C. G. - Réalisées selon une technologie très précise, les cannes sonores gardent cependant quelque chose du bambou initial…

p. 40-41-55 E. S. - On y pense grâce aux « nœuds » où se situent les vis qui relient les tubes, selon un système qui préserve une paroi parfaitement lisse à l'intérieur.

C. G. - Considères-tu que cela revient à fabriquer un instrument ?

p. 55

E. S. - Oui, sans doute, dans le sens musical du terme, mais aussi un instrument au sens d'outil : c'est un outil polyvalent. Malgré son aspect très moderne, il émet un son guttural, primitif, traditionnel, qui peut faire penser à la trompe tibétaine. À Maubuisson, les cannes sonores comportent un sifflet – un tuyau d'orgue avec une turbine –, et pas de haut-parleurs. De petites cartes électroniques sont réglées selon des rythmes précis, de sorte que les émissions sonores se croisent.

C. G. - Trois cannes inclinées sont suspendues aux voûtes du parloir. La quatrième apparaît sur un film, au milieu des bambous. Le plan est fixe, mais on voit bouger doucement les feuillages…

p. 40-43-45-54

E. S. - Il s'agit encore une fois du lieu où je vis et travaille, au bord du ruisseau le Bel-Air, et les sons produits dans le parloir se mêlent avec ceux enregistrés chez moi, en même temps que le bruit du vent et de l'eau….

C. G. - Ton installation dans la grange à dîmes s'appuie sur les caractéristiques propres à ce très vaste espace. Sa relative obscurité, tout d'abord, qui appelle la projection vidéo. Ensuite sa magnifique charpente qui évoque pour toi les anciens vaisseaux. Tu montres, sur des écrans à plasma et sur le mur du fond par projection, des vues très proches d'épiderme de batracien. À quelle fin ?

p. 50-51

E. S. - Je souhaite que le visiteur au centre du vaisseau se sente comme dans le ventre mouvant d'une baleine…

p. 52-53

p. 16

C. G. - Tu dis aussi que ces projections sont comme autant de fenêtres sur le monde vivant des bords de l'eau. Je voudrais revenir un instant à ce propos sur ton rapport à l'animalité. Je me souviens de l'un des tous premiers bruissements d'animaux dans ton travail : c'était le son, amplifié, que faisaient des asticots dans un bac de métal rectangulaire (1985). Expérience que tu as reprise quelques années plus tard, à la Galerie des Archives, avec « trente kilos d'asticots purs » dans un récipient, le même que tu as réutilisé par la suite pour les lentilles d'eau. Avec le recul, comment vois-tu aujourd'hui ces travaux ?

E. S. - C'est intéressant d'évoquer cette pièce au regard de ce que je montre à Maubuisson. Tout d'abord parce que je reviens à la vidéo que je n'ai, somme toute, qu'assez rarement utilisée jusqu'ici. Curieusement, à l'origine, il y avait la neige du tube cathodique, qui, pour moi, présentait une analogie certaine avec l'effet cinétique que produit une masse vivante d'asticots….

C. G. - Peut-être la première manifestation de cette articulation entre nature et technologie, qui demeure une des caractéristiques de ton travail tout à fait exceptionnelle – au regard, en tout cas, de la plupart des artistes qui s'attachent à l'idée de nature…

E. S. - J'avais réalisé une vidéo du bac de la Galerie des Archives avec un plein cadre sur les larves. Comme aujourd'hui dans la grange à dîmes, il s'agissait d'introduire le spectateur au cœur de la matière vivante. Matière composite, dans le cas des asticots, mais tout se passait comme s'il s'agissait d'un seul et même organisme. Dans la grange, du fait du grossissement, on est confronté en quelque sorte à une animalité « pure », dépouillée de son identité …

C. G. - Il y a quelques années, Élizabeth de Fontenay intitulait un livre Le silence des bêtes*. Silence tout relatif au regard du langage humain, car les bêtes bruissent de toutes les façons ; tu as fait de ce bruissement un élément important de ton travail. Le sous-titre, « La philosophie à l'épreuve de l'animalité », rappelait la place qu'a tenue dans l'histoire de la pensée cette simple question : « Qu'est-ce que l'animal ? ». Pensée souvent inquiète d'affirmer une altérité radicale et avide de justifier l'hégémonie exercée par l'homme. Qu'est-ce pour toi, artiste, que l'animal ?*

p. 14-15-52-53

E. S. - L'animal pour moi, en tant que chasseur-cueilleur, c'est un gibier, au sens où je puise en lui, et dans la nature en général, ma nourriture intellectuelle. Depuis que j'habite dans les Hautes-Alpes, je pratique la cueillette et la chasse comme une sorte de discipline. Trouver des truffes à la mouche, attraper les truites, les lézards… En tant qu'artiste, ce que je rapporte de mes chasses c'est l'inspiration. Je me nourris de cette pratique quotidienne. Le chasseur, c'est aussi celui qui revient avec des histoires. Je raconte des histoires sans mots. Je me considère comme un conteur, à l'aide des signes de la nature qu'il s'agit de capter et de relier entre eux.

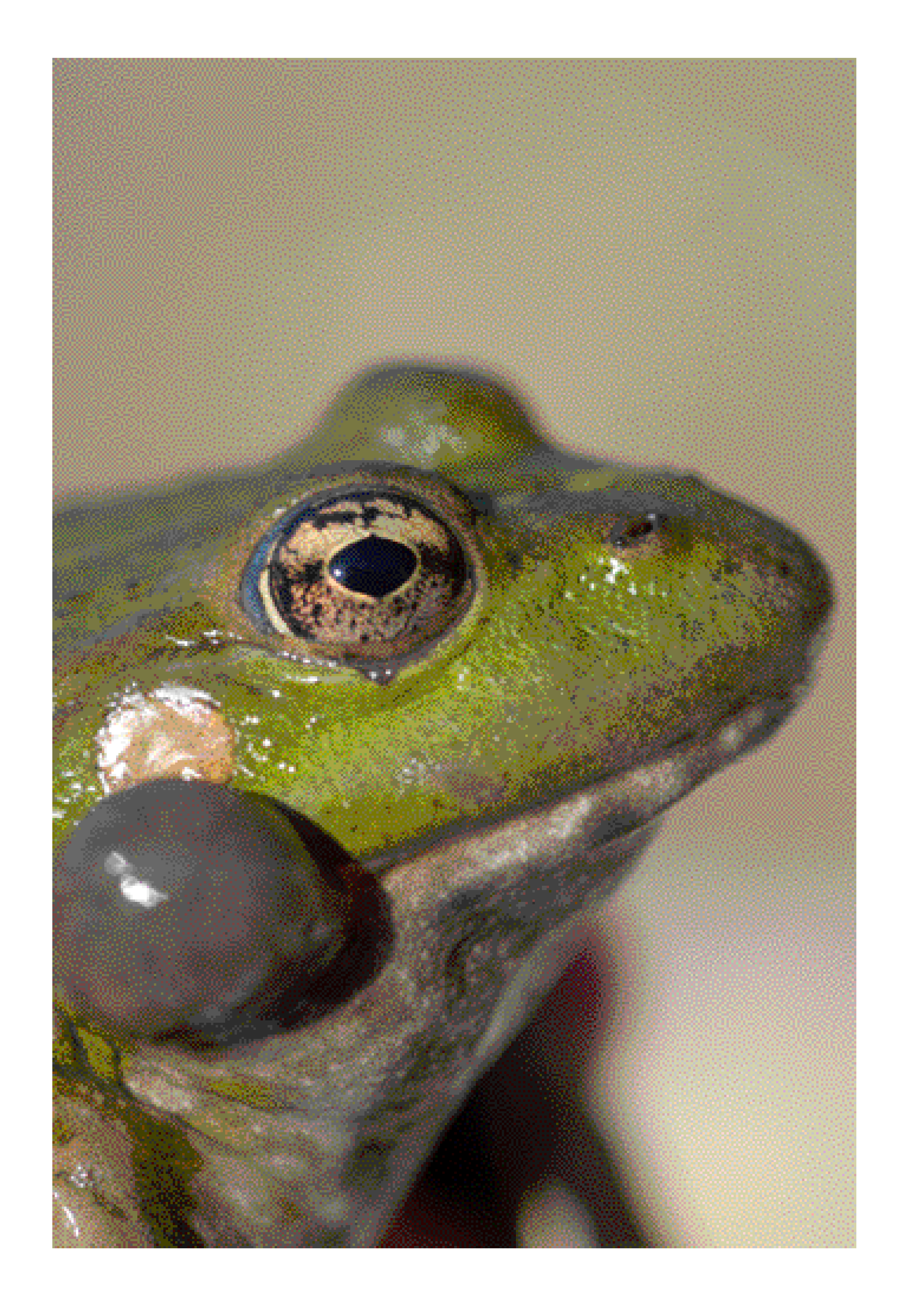
p. 50-51

C. G. - Revenons à la grange à dîmes. Tu as choisi de ne pas intervenir avec du son ?

E. S. - Une fois les écrans installés, nous nous sommes rendus compte, avec les étudiants qui m'ont assisté dans le montage, que la contemplation des images silencieuses rendait plus attentif au paysage sonore de l'extérieur, magnifié par cette sorte de caisse de résonance : on entendait les oiseaux, les avions, les trains tout proches, le vent… Au bout d'un moment passé dans l'obscurité, la lumière qui se glisse sous la charpente devient aussi très présente. On se rend compte à quel point les granges, de par leur fonction, doivent être des architectures ventilées.

C. G. - Comment, pour conclure, définirais-tu aujourd'hui ta relation à l'autre, à travers ton travail ?

E. S. - J'attends que mes propositions entraînent le spectateur soit à revisiter sa propre mémoire, soit vers l'inconnu, le poétique. J'attends peut-être qu'il retrouve une certaine idée du sacré : depuis que les hommes se sont détachés du religieux, les artistes sont un peu comme des alchimistes ayant perdu le mode d'emploi, et chacun cherche des formules nouvelles. Il y a aussi l'idée de cadeau, du plaisir procuré à l'autre. Je ne prétends pas que l'art change le monde, mais qu'il permet à autrui d'aborder le monde avec d'autres yeux. Comme Fabre quand il décrit les insectes dans ses souvenirs entomologiques, je m'intéresse aux comportements et aux communications, à la relation entre les choses plutôt qu'aux choses elles-mêmes, incluant dans ces processus tous les êtres vivants, y compris le public…



Une des grenouilles attrapée et utilisée pour la réalisation des vidéos diffusées dans la grange à dîmes à l'abbaye de Maubuisson, automne 2005.
Photographie Pierre Péronnet, Wijntje van Rooijen.



Pendant les repérages sur le site de l'abbaye de Maubuisson.
Pêche d'une carpe cuir. Image ayant servi aux premiers essais vidéos pour la grange à dîmes, été 2005. Photographie Marc Domage.



Asticots
Installation sonore pour 30 litres d'asticots et cuve d'inox de 2 m de diamètre. Une lampe éclaire et chauffe les asticots dont le bruissement incessant est amplifié.
Les mouches finissent par envahir le lieu d'exposition dans la dernière phase sonore de l'installation. Galerie des Archives, Paris, 1993.
Photographie Marc Domage.



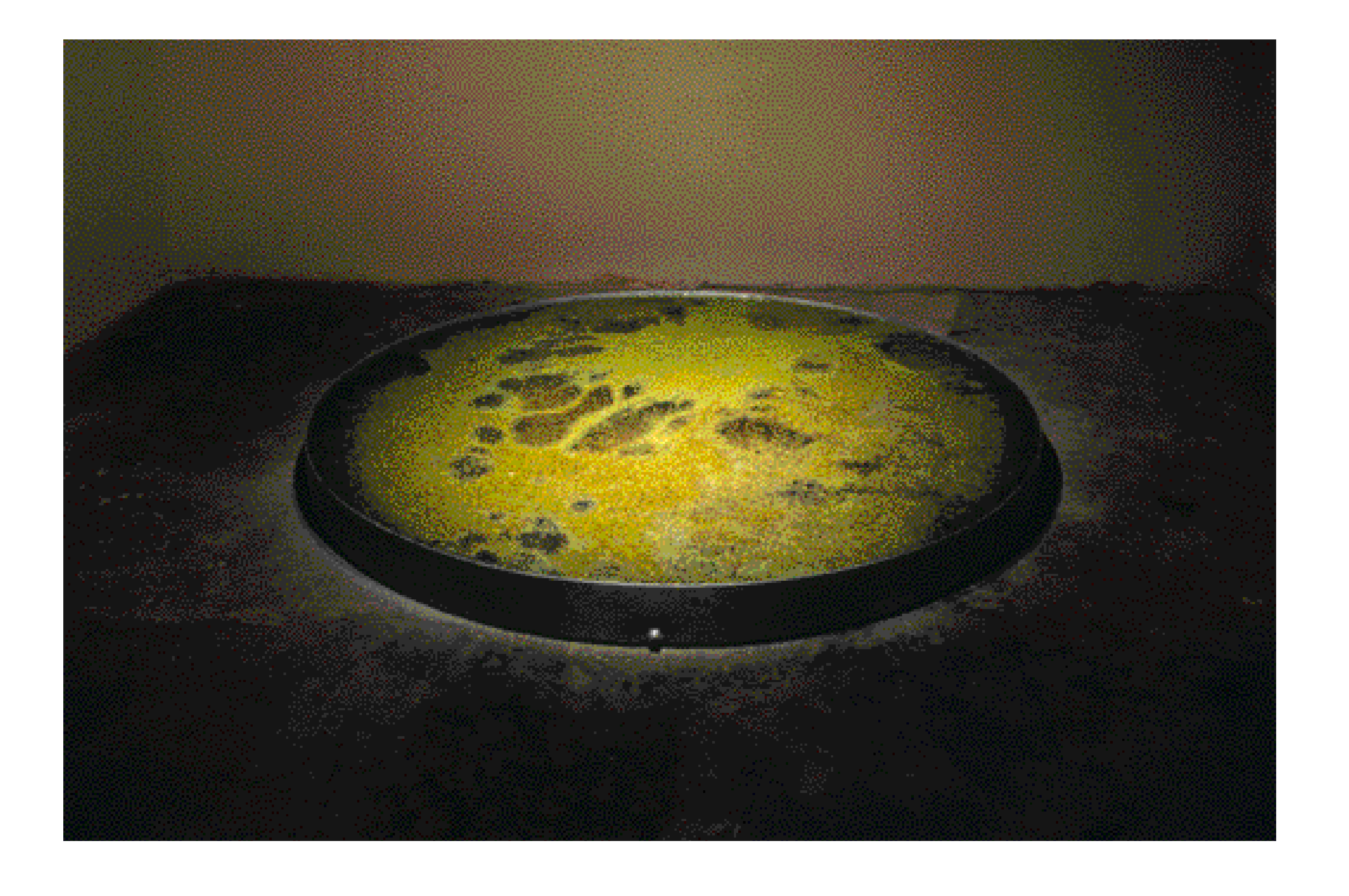
Modules et grenouilles communicantes
Modules acoustiques autonomes en aquavivarium. *Machines à communiquer*.
Détail d’une rainette sur capteur solaire dans le vivarium de 9 m^2. Cité des sciences et de l’industrie, Paris. Photographie Érik Samakh.





Voyage en Guyane française
Enregistrements d'insectes, batraciens et oiseaux autour de Cayenne et sur la Mana en préparation de l'installation *L'île aux oiseaux*, 1989. Photographie Érik Samakh.

L'île aux oiseaux, 1989
Installation acoustique nocturne réalisée sur *L'île aux oiseaux* de la Sèvre niortaise, constituée des prototypes des modules acoustiques autonomes.
Les sons d'animaux diffusés ont été enregistrés en Guyane. Photographie Érik Samakh.



Lentilles
Installation silencieuse pour lentilles d'eau et cuve inox, 2 m de diamètre. Galerie des Archives, Paris, 1992.
Photographie Marc Domage.





Nymphéas, 1999
Pièce d'eau recouverte de lentilles d'eau, 11,80 x 6,70 x 0,13 m. Eau, lentilles d'eau, pompe & filtrage, lampes horticoles.
Vue de l'exposition *Boucles étranges*, Espace d'art contemporain André-Malraux, Colmar. Photographie Érik Samakh.
Lentilles d'eau, 1998
Vue de l'exposition *Zones de silence n° 3* et *Boîtes de rêves*, Centre d'art contemporain Le Creux de l'enfer, Thiers. Photographie Joël Damase.







Pond and Frogs
Musée Het Kruithuis's, Hertogenbosch, Hollande, 1994. Photographie Érik Samakh.

Fontaines solaires, 1993-94
Capteurs solaires, pompes, eau, jarres. Conception à la Villa Medicis, Rome. Installation dans le Parc naturel régional de Loraine, 1999. Photographies Érik Samakh.







Pièce d'eau, 1997
Création d'un étang de 27 x 30 m pour assurer le développement de batraciens (concept d'opéra biotique).
Une structure en bambou empêche les oiseaux prédateurs d'y accéder. Barbirey-sur-Ouche, Dijon. Photographies Grand Public et Érik Samakh.



Boîtes de rêves, 1998
Diffusion au casque d'enregistrements réalisés au bord de différents points d'eau avec une tête artificielle (microphone stéréophonique).
Vue de l'exposition *Zones de silence n° 3* et *Boîtes de rêves*, Centre d'art contemporain Le Creux de l'enfer, Thiers. Photographie Joël Damase.



Accrochage des prototypes de flûtes solaires
L'Île aux cygnes, lac d'Enghien-les-Bains avec André Siegle aux rames. *Eaux de Là*, 2e Biennale d'art contemporain, 1998.

Palais d'eau et crapauds, 2001 (pages suivantes)
Pièce d'eau de 23 x 16 x 0,15 m et micro-modules solaires et sonores répartis dans le Musée d'art contemporain, Santiago du Chili. Photographie Érik Samakh.







Lieux d'écoute, 1983
Deux blocs de granit taillés et une pierre plate au sol, placés au bord du rivage au milieu d'une colonie de grillons champêtres.
Symposium de sculpture en granit du Limousin, Île de Vassivière.
Photographie Érik Samakh.

Installation des *Éclaireurs* ou *Joueurs de flûte* autour du lac de Vassivière, acquisition du centre international d'art et du paysage de Vassivière, 2004.
Photographie Érik Samakh.



Le Lac, 2003
Pièce d’eau de 19,80 x 8,8 x 0,20 m. Installation dans la nef du centre international d’art et du paysage, île de Vassivière. Photographie Marc Domage.







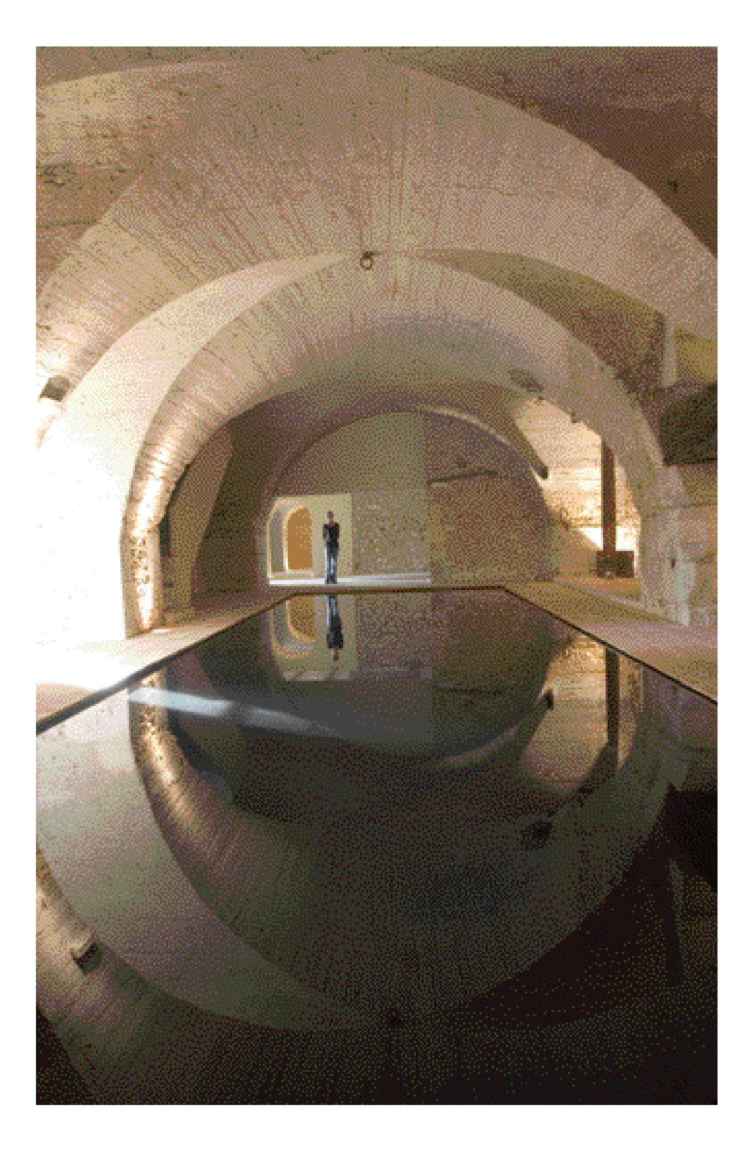
Forêt de Tijuca
Rio de Janeiro, Brésil, 2001. Photographie Érik Samakh.

***Les rêves de Tijuca, après la tempête*, 2003**
Après un défrichage manuel réalisé à l'automne 2002, 2 500 arbres et arbustes (54 espèces) sont plantés sur une parcelle d'un hectare et demi. La biodiversité générée par cette plantation mixte doit modifier le paysage sonore de l'île de Vassivière. Photographie Marc Domage.



Graines de Lumière (détail)
Les rêves de Tijuca, après la tempête, 2003. Module solaire et lumineux. Le capteur solaire charge une batterie qui, dès la tombée du jour, alimente en énergie une diode lumineuse et clignotante. Photographie Marc Domage.

Graines de Lumière
Les rêves de Tijuca, après la tempête, 2003. 350 étoiles artificielles sont installées à la cime des arbres et réparties sur l'ensemble des 70 hectares de l'île de Vassivière. À la tombée du jour, ces lumières clignotent jusqu'à épuisement de leur énergie emmagasinée dans la journée. Commande du centre international d'art et du paysage de Vassivière. Photographie Marc Domage.







Pièce d'eau (machine à eau), 2004
Miroir d'eau de 1 500 x 500 x 12 cm, pourtour en plancher de mélèze.
Exposition au Moulin de la Recense, Ventabren, 2004. Photographies Marc Domage.

Bambous et petites voix, 2004
Installation sonore. Sept sections de chaumes de bambou entièrement évidés d'environ 7 m de long et de 8 à 10 cm de diamètre sont équipés de cartes électroniques sonores.
Les sons passent en boucle et sont enregistrés à l'aide des mêmes cartes sonores sur place en fonction des lieux. Travail préfigurant les *Cannes sonores* de l'exposition *Harmoniques Solaires* (Technilum).
Moulin de la Recense, Ventabren, 2004. Photographie Marc Domage.



Canne sonore, 2004
Orgue solaire placé dans la *Zone de silence* d'Érik Samakh (bambousaie plantée en 1996 à partir des différents plants de bambous exposés sous le titre générique *Zone de silence* de 1996 à 1999).
Prototype équipé d'un haut-parleur et d'une carte son. Aluminium thermolaqué. Diamètre 6 cm x longueur adaptée en fonction du site d'installation (système modulaire).
Réalisée et étudiée avec la société TECHNILUM. Photographie Érik Samakh.



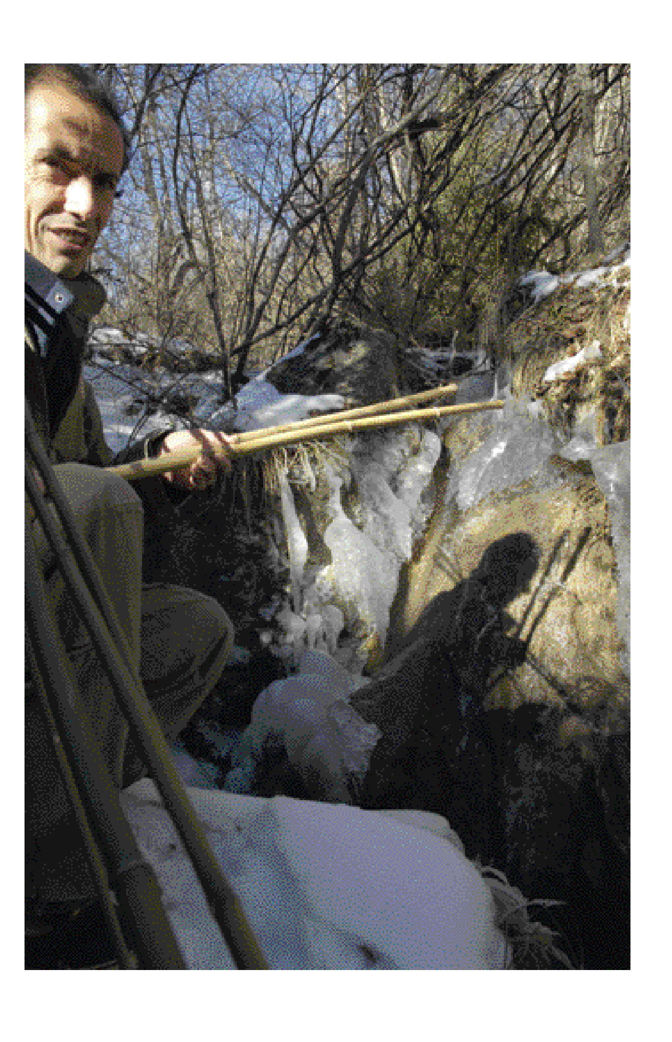
Harmoniques solaires
Installation sonore et solaire constituée de 12 cannes sonores suspendues aux poutres du centre d'art de Lézigno, Technilum, Domaine de Lézigno, Béziers, France, 2006. Photographie François Deladerrière - David Huguenin.





Zone de silence, 1995-2005
Déplacement des pieds de bambou pour la réalisation de la *Zone de silence* de la galerie du Dourven, Trédrez-Locquemeau, 1996. Photographie Érik Samakh.

Zone de silence, Saumane, 1995-2006
Résultat de l'ensemble de la plantation de bambou démarrée à Saumane en 1995 à l'aide des *Zones de silence* exposées dans différents sites. Photographie Érik Samakh.





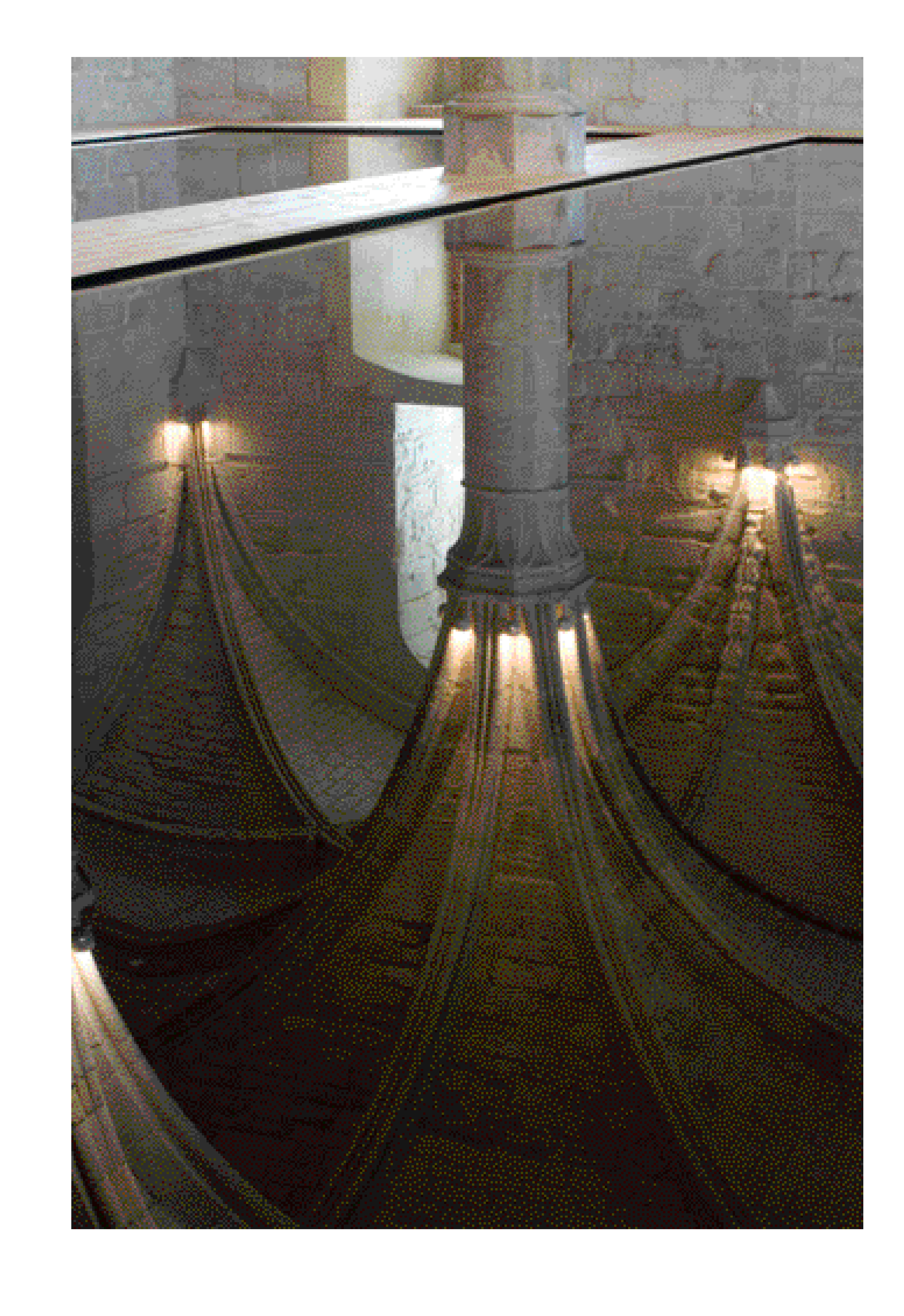
Portrait d'Érik Samakh
Saumane, au bord du Bel Air. Photographie Pierre Péronnet, Wijntje van Rooijen.

Saumane
Lieu de vie et d'expérimentation d'Érik Samakh. Vue d'avion par Michel Huici, MTA Aviation, 2001. Photographie Michel Huici.





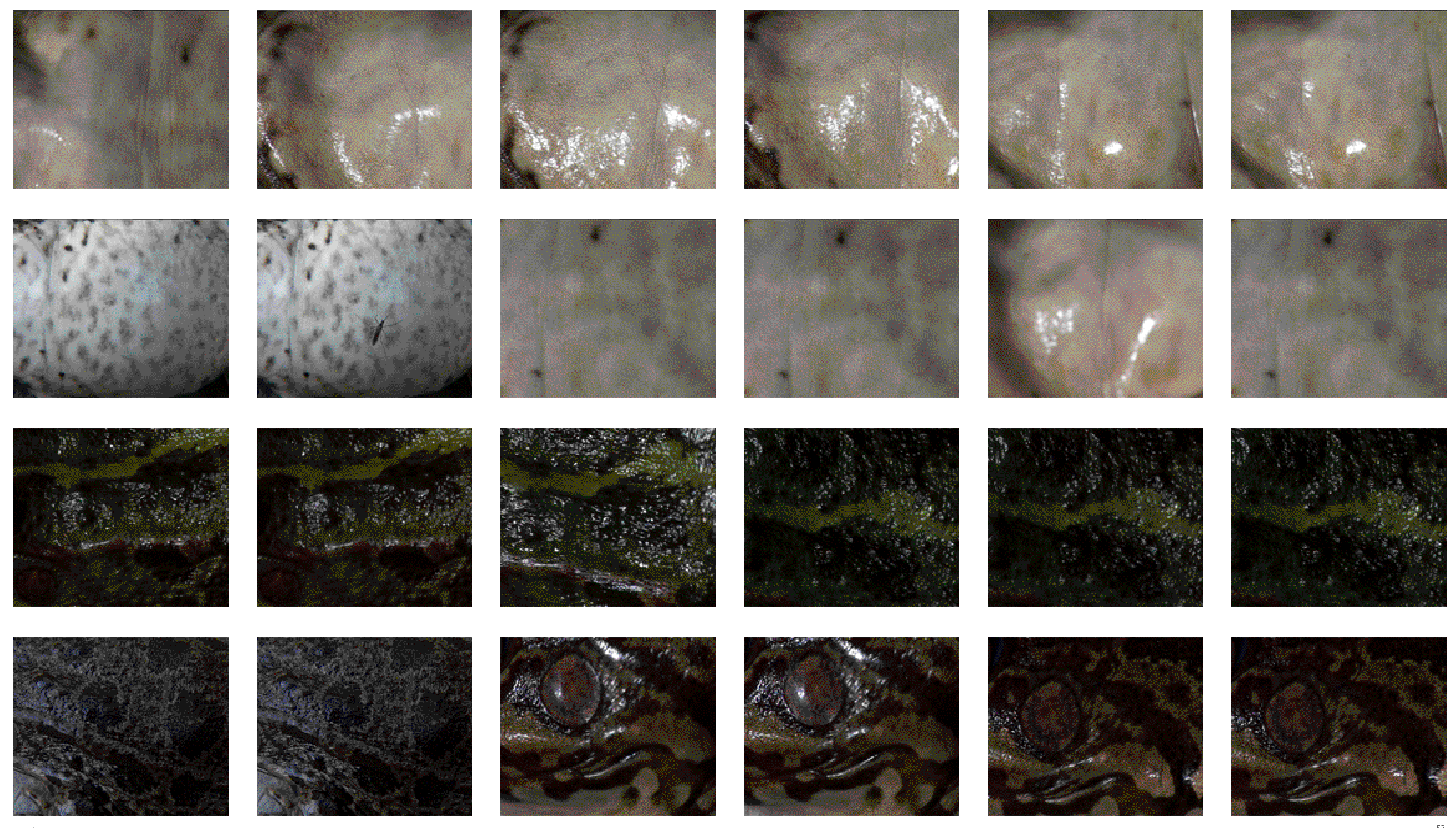




Deux pièces d'eau (pages 46-47-48-49)
Deux bassins à fond noir de 2 100 x 450 x 12 cm. Pourtour en bois, 2006.
Salle des religieuses, abbaye de Maubuisson. Photographies Marc Domage.



Le vaisseau
Installation vidéo silencieuse.
Vidéo-projection de 11 x 8 m et huit écrans plasma, 2006.
La grange à Dîmes, abbaye de Maubuisson.
Photographie Marc Domage.



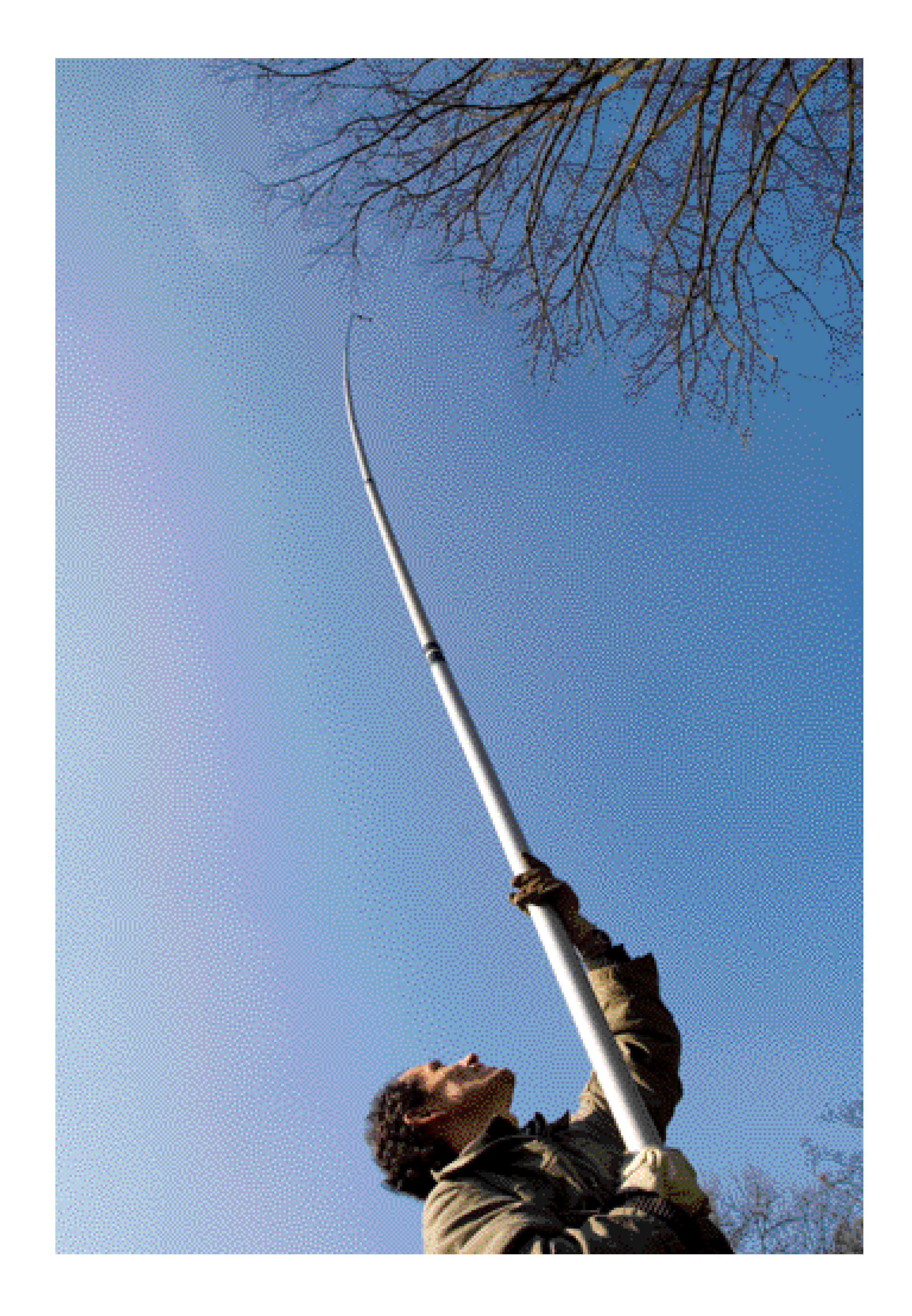
Le Vaisseau
Huit écrans plasma de 42 pouces en vis-à-vis et une vidéo-projection de 11 x 8 m sur mur nu. Détail de l'installation. Captures d'images des diff é rentes séquences vidéos réalisées en septembre 2005 avec des grenouilles vivantes à Saumane, utilisées pour l'installation vidéo de la grange de l'abbaye de Maubuisson, 2006. Photographies Érik Samakh.



Détail du site de tournage pour l'intallation de la salle du parloir
Proche du ruisseau le Bel-Air, dans un des chemins tracés dans la bambousaie ou *Zone de silence* de l'artiste, Saumane, 2005.
Photographie Pierre Péronnet, Wijntje van Rooijen.



Quatre cannes sonores, 2006
Trois cannes sonores en aluminium thermolaqué (réalisation et étude avec la société Technilum) équipées de sifflets dans lesquels soufflent des turbines (tuyaux d'orgue) sont suspendues aux voûtes de la salle. Longueur adaptée de 7 m, diamètre de 6 cm et alimentation électrique par batterie. Une vidéo-projection à même le mur diffuse un plan fixe en boucle d'une heure d'une quatrième canne sonore (et solaire) placée dans la bambousaie ou *Zone de silence* de l'artiste. Salle du parloir, abbaye de Maubuisson. Photographie Marc Domage.



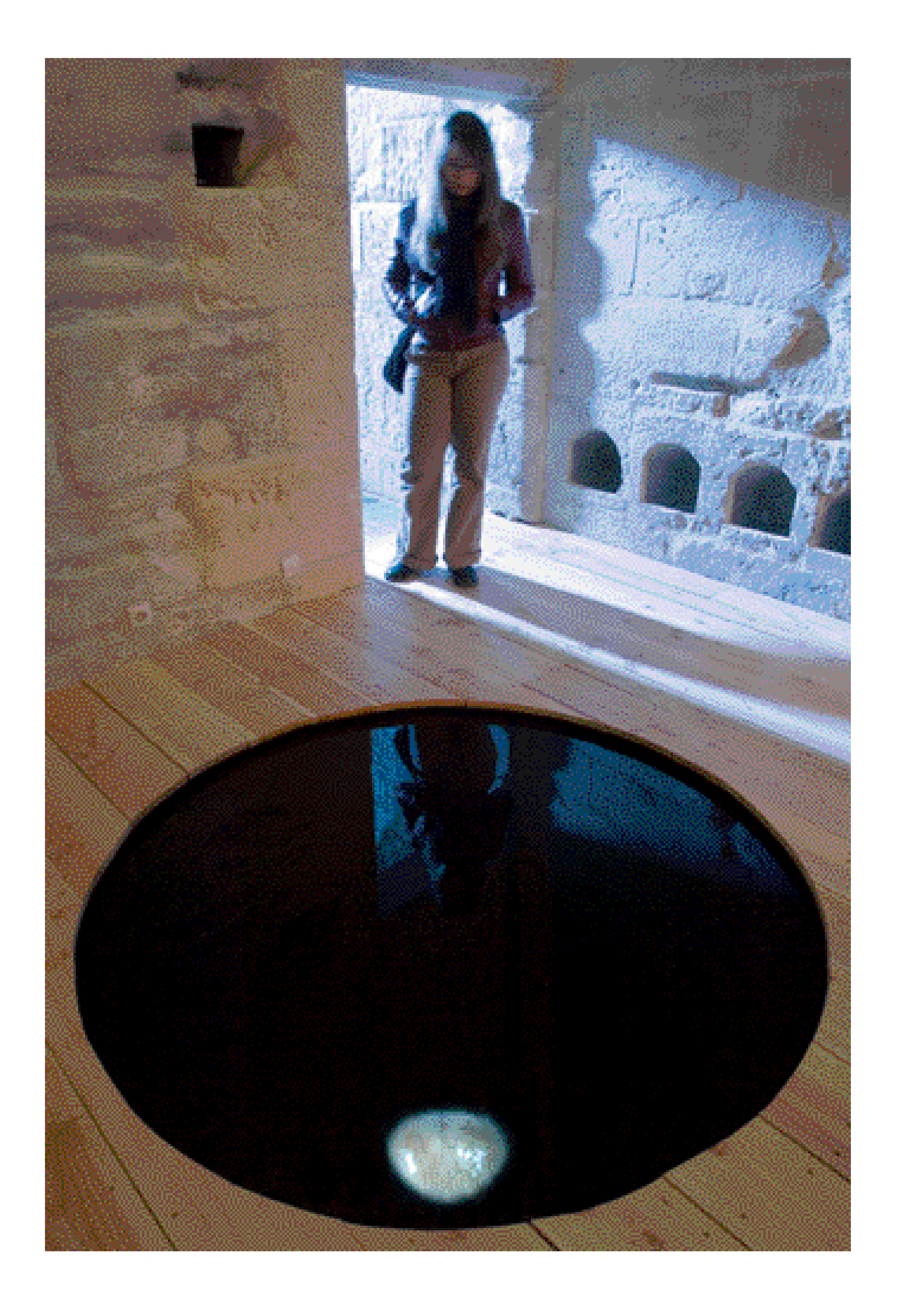
Installation des *Joueurs de flûte* dans le parc de l'abbaye de Maubuisson, 2006.
L'ensemble des 20 flûtes solaires est une acquisition 2004 du FRAC Alsace. Photographie Marc Domage.





Les joueurs de flûte, 1997-2006
Titre générique de différentes installations sonores conçues à partir de flûtes.

Accrochage des flûtes solaires à la perche télescopique de 8 à 17 m de long dans le parc de l'abbaye de Maubuisson.
L'ensemble des 20 flûtes est une acquisition du FRAC Alsace en 2004. Photographies Marc Domage.



Puits de lumière, 2006
Installation vidéo silencieuse. Plan d'eau de 1,50 m de diamètre, antichambre, abbaye de Maubuisson. Photographie Marc Domage.



L'esprit de la forêt, 2005
Enregistrements sonores réalisés au Nagra V (magnétophone numérique) et tête artificielle Neuman (microphone stéréophonique) dans la forêt de Chambord de février à juin 2005 pour l'exposition *Chassez le naturel...*, Château de Chambord. Fin avril 2005, des enregistrements ont été réalisés en quadriphonie avec Isabelle Davy et une sélection a été utilisée pour les trois premières plages du disque intitulé *Au bord de l'eau*. Photographie Marc Domage.
Les sons diffusés dans le canal sous les latrines de l'abbaye de Maubuisson ont été enregistrés au Nagra V avec la tête artificielle dans le port de plaisance de l'île de Porquerolles.

Entretien Érik Samakh by Colette Garraud

C. G. – Why have you called this exhibition "by the waterside"?

p. 40-43-45-54

E. S. – The first time I came to Maubuisson, I could tell that it had once been a marshy area, that it was drained, and I could see that water was strongly present here. I saw a kind of connection to the place where I work, in the Hautes-Alpes, which I chose because there is a spring and a stream. I have learned a great deal by the waterside.

C. G. – The title of the exhibition is taken from the Shui-hu-zhuan, *a text by Shi-Naï-an from the 14th century. It's a compilation based on oral Chinese folk tales, the story of one hundred and eight brigands who found shelter and protection in the marshes of the Liang mountains. What's the reason for this reference?*

E. S. – They are a group of rebels and the water makes them invincible. Hidden in this marshy land, amidst the reeds where their enemies get lost, the brigands are the heroes of a whole host of stories. Some of them are fencing masters, philosophers, magicians and killers. And some of them even eat their fellow men with no great remorse when they confuse human flesh with "yellow beef".

C. G. – This human shadow on the exhibition poster, which evokes rock painting or a black-figure Greek vase, is it the shadow of a brigand?

Cover

E. S. – Certainly… It's my own shadow against the waterfall of the stream I mentioned a moment ago. I am carrying pieces of bamboo which could suggest arrows.

C. G. – Above all, it's an image that suggests something light and furtive, something animal. It also reminded me of Keats's epitaph, "Here lies one whose name was written in water". But I'd like to go back over this relation to the aquatic world with you –an interview that goes with the flow, you might say. When did you make your first works involving water and sound?

p. 30

p. 18-19

E. S. – You'd have to go back to *Lieu d'écoute* (Listening Place) on the island at Vassivière, in 1983, when I installed the stone walls that were a symbolic invitation to hear the landscape, by the shore. Then, in the Marais Poitevin, I created my first *Modules Acoustiques Autonomes* as a way of sending out animal noises using sensors powered by solar energy. In the forests of French Guyana I recorded the sounds of frogs and birds which were played by machines at sunrise. One approached the island along the Niort branch of the River Sèvre, in a boat with a guide, but you couldn't land. You could only listen to the mixture of sounds, the ones imported from Guyana, but also the local frogs answering them.

C. G. – For me this piece also contains a play on displacement that is fairly characteristic of your work. For example, at the Château de Talcy you played samples of exotic noises recorded in the desert of Judea from behind a grating that, once again, made the sound source inaccessible. And wasn't it in the Marais Poitevin that you started taking an interest in duckweed?

p. 19-20-21

E. S. – Yes, the water there is covered with it, because of pollution from nitrates. I reproduced that vegetal blanket in a stainless steel tub at the Galerie des Archives. The result was a kind of painting, a monochrome. People would kneel down to touch it and find themselves in the position of the child bending down at the edge of a pond. In this way I was reactivating what was an archetypal memory, and for me an essential one.

C. G. – After that you were invited to intervene in Holland, at the S'Hertogenbosch Museum…

E. S. – In the actual museum I placed a "solar fountain"…

C. G. – Like the ones you made in Rome?

p. 23

p. 22

E. S. – At the Villa Medici I showed twenty-one terracotta jars filled with water using solar-powered pumps so as to produce a circle of water noises. But to come back to S'Hertogenbosch, the building, an old powder warehouse, has a hexagonal courtyard, and when I saw it I thought of an installation that would be visible from the windows. I therefore occupied it with a basin made using a black sheet on which I sowed a few bits of duckweed so that they would go on growing throughout the exhibition. That was where I saw how effective a black sheet could be, with water, for producing the mirror effect that I made use of later.

C. G. – There was also a sound installation, wasn't there?

E. S. – The noise of the water in the jar was picked up by a microphone connected to a computer that triggered the sounds of frogs, which were played around the artificial pond.

C. G. – A kind of sequence based on aural ricochets…

p. 21

E. S. – I was interested in what Douglas Hofstadter calls "strange loops", which are kinds of poetical, Lewis Carroll –style parables of the way our minds work and the relations between things. More prosaically, note that this town has an annual frogs festival.

C. G. – These artificial frogs bring me to the question of deception in your work, starting with your first installations in which machines sent out the chirring of crickets, which stopped when you approached them. It's not just humans who are fooled: you mentioned the response of the frogs in the Marais Poitevin to your exotic recordings. It's a bit like decoys with birds.

p. 14-15

p. 17

E. S. – This brings us to the image of the artist as a hunter-gatherer. About the electronic frogs, the "communicating machines" at the Cité des Sciences in Paris inverted the usual spatial relation between the spectator, who now had only one square metre, and the vivarium, which was nine square metres. Whenever somebody entered the zone, a radar triggered the machines that played the frog noises and other sounds which, in turn, excited the frogs in the vivarium. There were also the electronic frogs in Chemetov's bamboo garden at La Villette: the machines analysed the temperature, humidity and picked up movements. These were acoustic modules hooked up to the mains. When it got hotter and more humid, they became more audible. They stopped when you approached them.

C. G. – You also like to quote the famous haiku by Basho …

E. S. – The old pond!
A frog jumps in:
Sound of water…

C. G. – The duckweed cropped up again, didn't it, at the Centre d'Art in Thiers, in 1998, then in 1999 in Colmar, at the Centre André Malraux?

p. 21-26

E. S. - The Creux de l'Enfer in Thiers is another place where water really dominates. It's surrounded by the crash of the torrent that used to power the grindstones of the old cutlery works.

C. G. – Part of the building is dug out of the rock, and it was in one of these intermediary spaces that are a bit like caves, with a kind of vent opening onto the exterior, that you installed a little pond. In the galleries there were also your Boîtes de rêves *(Dream Boxes), as you call those installations of yours dedicated to spatialised, highly lifelike recordings from your territory.*

E. S. – The noise of the stream running along the end of my plot of land could be heard over that of the torrent outside the building. The recordings chosen for the "super-audio" CD that accompanies the book *Au bord de l'eau* at Maubuisson are of a similar kind, in fact, and because they're in quadraphonic sound, they're even more vividly exotic. It was in Colmar that I tried my first indoor water piece, which occupied the entire exhibition room and was surrounded by a raised floor. Plant lamps lit up at night to keep the duckweed growing. It now covered the entire surface of the pool. This was not a mirror, but a thick carpet of living matter.

p. 26-SACD rabat de couverture
p. 21

C. G. – To come back to the question of sound, when you dug a real pond for the frogs in the park at Barbirey-sur-Ouche, in Burgundy, there was no simulacrum or machines, but the creation of what you call a "Biotic Opera". Can you tell me exactly what that was?

p. 24-25

E. S. – The idea was to encourage the development of an ecological niche where certain flora and fauna could develop that would produce a certain kind of natural aural environment.

C. G. – That was also the idea of the plantation you made at Vassivière, Les Rêves de Tijuca *–named after the artificial forest created in central Rio de Janeiro in the 19th-century– where you plan to recreate a biodiversity that will attract birds and insects that did not exist in the characteristic habitat of conifers. At Barbirey-sur-Ouche it was another aquatic environment.*

p. 35
p. 34

E. S. – There were too many collection birds in the park for frogs to survive there. So the landscaper Laurence Vanpoulle and I designed a pond protected by a bamboo cage made by Laotian craftsmen using traditional knotting techniques. Thus the tadpoles and water plants that we introduced could develop out of the way of predators.

p. 24-25

C. G. – Are you planning something similar for Maubuisson?

E. S. – I have indeed suggested that we look at ways of turning the polluted pool in the grounds into a living mirror of water. The water would be purified by a discreet intervention to enable a biotope to develop. I was asked to intervene in the park, but the last thing I want to do is to add yet another object. I want to act on the environment. The idea is to filter the water coming into the pool, perhaps at first by using mud-eating bacteria.

C. G. – Can this be called "ecological art", like the work on biodiversity at Vassivière?

E. S. – Perhaps, but in the sense of reflection on the everyday needs of those living in a given natural environment. I am thinking of those Amazonian ecosystems that we long thought were natural, but then discovered had been created by the Indians to provide food. When they left, these ecosystems continued to develop. Again, it's the idea of the hunter-gatherer becoming sedentary, if only provisionally. That may be the origin of the "Brazilian garden". Things have come full circle with the Tijuca forest. The notion of ecology here is not the political idea city dwellers have. It comes out of a daily experience of nature more than out of militancy. If I was given a free hand in the middle of a forest, I'd make a clearing and set up what I needed for a survival economy.

p. 34

C. G. – Can we make a connection here with the "zones of silence" and the bamboo plantations on your own territory, which are, precisely, in the bend of the stream? The term is, I think, taken from the vocabulary of national forests, and refers to a protected area.

E. S. – More precisely, it was in the forest of Fontainebleau that I discovered "zones of silence". For several years I used to occupy exhibition spaces with living bamboos, with trails through them. The contracts stipulated that at the end of each exhibition half the bamboos would be transferred to the place where I lived. I get real pleasure every day from living with bamboos. This mass of plant life is a comfort all year round, and I love to see it in the wind, under the snow. It's an immediate translation of passing time, of weather, something that Taoist gardeners considered an essential element. It must be the fact that bamboo moves like an animal that explains its power of attraction. It's a living presence, you have the feeling you're communicating with it. The shoots, the turions, which are covered with hair when they come out of the ground, also have an animal side. You can even see them moving.

p. 42, 43
p. 40
p. 54

C. G. – So your vision of the relation to nature is quite alien to any idea of "sanctuary sites". We are much more in the register of symbiosis here.

E. S. – I prefer to see myself as a trapper rather than as a preacher. I have no sermon to preach. This brings us back to the eight brigands: they fight, they drink, they feast, and at least they try to get away from the imperial power. The point is to enjoy life. I also think of that Chinese sage, always up for a prank. Protecting nature for nature's sake, an extreme position that wants to get rid of man – for me, that's a dangerous ideological perversion.

p. 15

C. G. – Regarding your intervention at Vassivière, Guy Tortosa spoke of "social sculpture". It's a term that brings to mind Beuys, and it's true that the way you invited the inhabitants and visitors there to get involved in the planting with the "hoop method" does echo the German artist's work with the public. However, I note that while you readily quote Wolfgang Laib and James Turrell, you refer very little to Beuys, even though, like him, you have taken a great interest in shamanism. After what you have just said, should I conclude that it's the "messianic" dimension you don't relate to?

p. 35

E. S. – There's something of that. And, also, while I recognise the role that Beuys played, I'm not comfortable with the way the artist played on his charisma and always put himself physically at the centre of the work. When I use my image, as in this book, it's only a shadow.

C. G. – Maybe that's also because Beuys's work was essentially performance-based, which yours isn't. When we see you at work, it tends to be in documentary images. In a photograph taken on the estate at Chambord, for example, you are half-hidden among the water irises, on the edge of a muddy pond.

p. 59

E. S. – That was the boars' wallow.

C. G. – With those microphones beside you…

E. S. – At the end of winter 2005 I spent several months recording with a view to creating a piece around the château's central staircase, a piece that I called *L'esprit de la forêt* (The Spirit of the Forest). The first three recordings on the CD that comes with this book *Au bord de l'eau* were made at Chambord –in the morning, in the middle of the day and at dusk. Chambord is a very singular place, a kind of intensive wild animal breeding centre for VIPs. Four thousand hectares with no public access. There you have a kind of idea of sanctuary sites, with nature dedicated to the powerful… I'd like to talk to Gilles Clément about such spaces: are they, in his opinion, part of the "Tiers paysage" (Third Landscape), as he calls these hedges and forgotten or prohibited zones, by analogy with the Tiers-Etat (Third Estate)? My first recording, entitled *Aube* (Dawn), was indeed made in such a zone, resulting from the use of the forests at Chambord: great areas of forest land are cleared and then fenced in for several years to protect them from the excessive numbers of big animals, and in particular the omnivorous boars, that destroy not only plants but also eggs and larvae. In these setaside zones and clearings all the seeds that grow there naturally can germinate. The bird population is then able to develop and attain an abnormal density.

SACD

C. G. – Let's come back to this question of water, which in fact we never really left. We have just talked about living, inhabited water. I'd now like to discuss "black water" and its mirror effects. Is this all about a privileged relation to architecture?

E. S. - This relation is something that exists. For me, it's a way of trapping the place with the installation: the shown object takes possession of the place of showing –it is in this sense that I feel I have something in common with Daniel Buren. This is an effect I first tried out, as I said, in Holland. Going beyond the artistic aspect, these reflections remind me of when I was a child fishing in the dark water of ponds. This is a piece that I always take care to adapt to the place. At S'Hertogenbosh, it was a rather provocative experience– I wanted to know if the organisers would go all the way. I really liked the result. The water piece was outside, but surrounded by the architecture, with all the windows giving onto it.

p. 22-28-29-32
33-38-46-47-48-49

p. 15

p. 22

C. G. - At Santiago de Chile you flooded the centre of the museum to create this "Palais d'eau" (Water Palace) that magnificently duplicated the architecture of the glass roof and the colonnade. Francisco Bugnoli, the director of the museum, described his amazement when he saw the piece: it so happened that, many years before, when the building was an art school, there was a fire there and after the firemen came the vestibule was similarly filled with black water reflecting the arcades and the plaster under the big glass roof.

E. S. – It's a strange coincidence, one of those stories I mentioned earlier. I found what Francisco Bugnoli said very moving. At Vassivière it was a different story. I called my piece *Le lac*, in an obvious reference to the lake outside, all around the island. But there was also this very singular architecture by Aldo Rossi with its wooden frame and its shape, like an overturned boat. So, I used reflection to turn the proposition round, by again transforming the ceiling into a ship. Guy Tortosa was with me on this project right from the outset. That's another aspect of exhibitions – There's the complex relation and a constant exchange with the place, but also with the person who directs it and with his team.

p. 28-29

p. 32-33

C. G. – Have there been other water mirrors?

E. S. – There was also the Moulin de la Recense at Ventabren, near Aix, in 2004. That was my first intervention in a vaulted room like the one here at Maubuisson, the nuns' room. A watermill is a machine, just as a work of art is a thinking machine. It is water that drives the millstone, and it's water that enables the mental movement and reflexivity of the mirror. That's why I called the piece *Machine à eau* (Water Machine).

p. 38

C. G. - At Maubuisson we have the theme of the vessel again with your installation in the tithe barn, and black water, a water mirror, in the nuns' room.

E. S. – It reflects the colonnade. I have already mentioned the importance of water at the abbey, which has a canal running under it. In the toilets you can see this underground canal through the sheets of glass, which have been worn away by visitors' footsteps. I have replaced them with gratings. I am thus dealing with two depths: a real one, the canal, and another fictive one obtained using the black sheet. Between the two, the light well is related to what is shown in the tithe barn. It's a space between the toilets and the nuns' room: a projection on the vault of a frog's skin in close-up, reflected in a small basin.

p. 46-47-48-49

C. G. – This epidermis throbs, and its regular beat, combined with the oval form of the reflection in the black water, suggests a primordial egg, a nucleus of primal life. As for the views onto the canal, they remind me of the underground levels of the church of San Clemente in Rome, where there are the remains of an old Roman insula*. Underground water flows past the walls. You can hear it in the rooms, and see it where a slab has been removed. It's quite something, this live water under the city, in the depths of the earth. Here at Maubuisson, moreover, when you put your ear close to the openings, you can hear a sound like a storm coming up from the canal.*

p. 58

p. 59

E. S. – That's just the noise of the wind in halyards which I recorded on a very windy day in the harbour at Porquerolles, which goes with the noise of the water. For me it conjures up some underground army, not unrelated to the hundred and eight brigands, but also to the world of H. P. Lovecraft.

C. G. – It's strange how the simple fact of displacing a sound can completely transform its connotations.

p. 46-47-48-49

E. S. – The point is to bring out things that are present, but that are hidden by a smoothed-over vision that masks the dark side; to open the doors that have been closed to us. In an abbey there is more than just the religious dimension. There is also, as in many other places, a magical side that can be disturbing.

C. G. – From magic to shamanism. Why is this reference so frequent in your work? What can modern man learn from shamanism?

E. S. – In one of Castaneda's books, Don Juan teaches the author how to use a mirror in the water of a river. It's like learning to work on your dreams – I am thinking here of the Aborigenes' group dream: it's a way of opening the doors to another world, a world that is usually there to teach us something. It was thought, for example, that plants that are smoked or ingested manifest their way of communicating through their effects. In short, it's a way for information to circulate.

C. G. – I'm finding it a bit hard to follow you here…

p. 36-37

E. S. – What the artist and shaman have in common is the use of stratagems. As Anish Kapoor and James Turrell do when they play on our retinal perception. The sounds that seem to float thanks to the acoustics of a place provoke illusions that religion also exploits. Artists often work like magicians, around the idea of deception.

C. G. – No doubt, but it seems to me that the magic trick loses its impact once you've understood the "trick", whereas the mystery of an artwork is still there after you have discovered "how it works".

p. 27-31-56-57

E. S. – We Westerners tend to be uncomfortable with these comparisons to magic as a stratagem. I think that when you hear one of my sound flutes in the forest, you can know how it works but still be carried away by the river of your thoughts, just as you can be "captivated" by a poem or haiku.

C. G. – Let's talk about the other sound installations at Maubuisson.

E. S. – They are limited to what is now my "classic" form of solar flutes, deliberately placed at the end of the park, on the other side of the water mirror, and the sound canes laid out in the parlour.

C. G. – The flutes hung in the trees of the park continue the series of Joueurs de flûtes *(Flute Players), the generic title you use for a number of temporary or permanent installations, as at Vassivière, Chamarande and the private Abrègement park.*

p. 56-57

E. S. – At Maubuisson there are about fifteen flutes in a zone recently cleared when some dead or sick trees were cut down. They were leant by FRAC Alsace. I went to get them from the snow-covered forest in the Vosges, near the little village of Barr, where they had spent a year and a half between two ruined castles. As usual, they comprise a solar captor and a turbine that makes the air sing in the tube. The fact that they all simultaneously send out sounds of the same frequency from several different sources, thanks to comparable tube lengths, makes it impossible to locate the origin of the sound.

C. G. – What is the difference between these flutes and the sound canes?

p. 38-39

E. S. – They both have the same origin. In the 1990s I tried to make flutes with wide-bore bamboo. I tried to make prototypes, but they didn't work very well, because I was using computer fans and not turbines. I noticed then that these canes worked as acoustic speakers, and that I could use them with digital cards and a speaker inserted into each tube, or as organ pipes. Today they are in heat-lacquered aluminium and designed in a modular system with the help of the design office at Technilum, the project sponsors and founders of an innovation centre dedicated to art, architecture, design and contemporary landscape at Lézigno, Béziers.

p. 40-41-55

C. G. – Although they are made using a very precise technology, the sound canes still have something of the original bamboo.

p. 40-41-55

E. S. – One thinks that because of the "knots" where the screws join the tubes, using a system that keeps the internal surfaces perfectly smooth.

C. G. – Do you see this as a way of making an instrument?

p. 55

E. S. – Yes, sure, in the musical sense of the term, but also an instrument in the tool sense. It's a multipurpose tool. In spite of its very modern appearance, it sends out a primitive, traditional guttural sound reminiscent of Tibetan horns. At Maubuisson, the sound canes have a whistle in them – an organ pipe with a turbine – and no speakers. There are small electronic cards set to precise rhythms, so that the sound emissions come together.

C. G. – Three leaning canes hang from the vaults of the parlour. The fourth one appears in a film, in the middle of the bamboos. It's fixed shot, but you can see the leaves moving gently.

p. 40-43-45-54

E. S. – Again, this is the place where I live and work, beside a stream, the Bel-Air, and the sounds that are produced in the parlour mingle with sounds recorded at my home, along with the sound of the wind and water.

C. G. - Your installation in the tithe barn draws on the particularities of that very big space. Its relative darkness, first of all, which is just right for a video projection. And then, its magnificent framework, which reminds you of old ships. There you show images that are very similar to the frog's skin on plasma screens and in a projection on the end wall. What is the idea behind that?

p. 50-51

E. S. – I want the visitor at the centre of the vessel to feel as if he is in the heaving belly of a whale.

p. 52-53

C. G. – You also say that these projections are like windows onto the living world of the waterside. I'd like to go back to what you said about your relation to animality for a moment. I remember one of the first animal noises in your work: it was the amplified sound of maggots in a rectangular metal container (1985). You returned to that experience several yeas later, at the Galerie des Archives, with "thirty kilos of pure maggot" in a container, which container you later reused for the duckweed. Looking back, what do you think of these works?

p. 16

E. S. – It's interesting to talk about this piece given what I am showing at Maubuisson. First of all, because I am coming back to video, which I have in fact used pretty infrequently up to now. Funnily enough, it started with the "snow" of the cathode ray tube. For me, there was a real analogy with the kinetic effect produced by a living mass of maggots.

C. G. – This was perhaps the first manifestation of this articulation of nature with technology, which remains one of the characteristics of your work, and an exceptional one, too, certainly in relation to most other artists who are interested in the idea of nature.

E. S. – I had made a video of the tub at the Galerie des Archives with a full-frame shot of the larvae. As today in the tithe barn, the idea was to take the spectator into the heart of living matter. In the case of the maggots, it's composite material, but it was very much like it was all just one single organism. In the barn, the fact of blowing it up means that we are confronted with a kind of "pure" animality, stripped of its identity.

C. G. – A few years ago, Elizabeth de Fontenay published a book entitled Le silence des bêtes. *It's relative silence, relative to human language, for animals always make a noise. You have made this noise an important part of your work. The subtitle, "Philosophy tested by animality", reminds us of the importance in the history of thought of this simple question: "What is animal?" So often, thought has been worried about affirming a radical alterity and justifying the hegemony exercised by man. What exactly is "the animal" to you, as an artist?*

p. 14-15-52-53

E. S. – For me, as a hunter-gatherer, the animal is game, in the sense that I draw on it, and on nature in general, for my intellectual nourishment. Ever since I started living in the Hautes-Alpes, I have practised hunting and gathering as a kind of discipline. Letting flies guide me to truffles, catching trout and lizards. As an artist, what I bring back from my hunting is inspiration. I feed on this daily practice. The hunter is also someone who comes back with stories. I tell stories without words. I think of myself as a storyteller, using the signs of nature, which I have to capture and fit together.

C. G. – To come back to the tithe barn, you chose not to use sound in your intervention.

p. 50-51

E. S. – Once the screens were installed, I realised, with the students who helped me set it all up, that contemplating these silent images made us more attentive to the soundscape outside, which was magnified by this kind of resonance chamber. You could hear the birds, the aeroplanes, the trains close by, the wind… After spending a while in the darkness, the light that slides in under the framework also becomes very present. You realise how important it was for barns, given their function, to be well ventilated.

C. G. – To conclude, how would you define your relation to the other, through your work?

E. S. – I want my propositions to make visitors revisit their own memories or move into the unknown, the poetical. I am maybe am also expecting them to rediscover a certain idea of the sacred. Ever since men moved away from religion, artists have been a bit like alchemists without formulae, and we have all been looking for new ones. There is also the idea of the gift, of the pleasure that you give to others. I don't claim that art can change the world, but I do believe that it enables people to look at the world through different eyes. Like Fabre describing insects in his entomological memoirs, I am interested in behaviour, in communication, in the relations between things rather than the things themselves, and including all living beings in these processes, not least the public.

Colette Garraud

Historienne d'art, professeur des écoles nationales d'art, est actuellement chargée de mission à la Délégation aux arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication.

Elle est l'auteur de *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion 1994, et de divers articles, préfaces de catalogues et contributions à des monographies. Elle prépare actuellement un ouvrage aux éditions Hazan.

Érik Samakh

♦ Expositions, publications en rapport avec l'eau

Expositions personnelles (sélection)

2006
♦ *Au bord de l'eau*, abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, France
• *Harmoniques solaires*, Centre d'art de Lézigno, Technilum, Domaine de Lézigno, Béziers, France

2004
• *Les flûtes des arbres rois*, Le sentier des Lauzes, Saint-Mélany, France
♦ *Éclaireurs* (30 flûtes solaires), Centre international d'art et du paysage, île de Vassivière, Vassivière-en-Limousin, France

2003
♦ *Les rêves de Tijuca, après la tempête, le lac et graines de lumières*, intervention *in situ*, Centre international d'art et du paysage, Vassivière en Limousin, France
• *Feu de bois* et *Troncs d'écoute*, *De mémoires d'arbres*, Château de Kerjean, Saint-Vougay, France
• *Les joueurs de flûte*, Écomusée du Véron, Savigny-en-Véron, France

2002
♦ *Les joueurs de flûte*, Gorges du Riou, Saint-Genis (Hautes-Alpes), France
• *Les joueurs de flûte*, installation *in situ*, Casona dos Olivera, Buenos Aires, Argentine
♦ *Crapauds* et *Flûtes de nuit*, Domaine de Lacroix-Laval, Lyon, France

2001
• *Les flûtes de la Masca*, Écomusée régional Basso Monferrato Astigiano, San Tonco, Italie
• *Les joueurs de flûte* et *Petites voix*, Musée national archéologique et anthropologique, Lima, Pérou
♦ *Les joueurs de flûte*, Gorges du Riou, Saint-Genis, France
♦ *Pièce d'eau* et *Les joueurs de flûte*, Musée d'art contemporain, Santiago du Chili & Parc Metropolitain, Chili
• *Les joueurs de flûte*, Forêt de Tijuca, Museo d'Açude, Rio de Janeiro, Brésil

1999
• *Les joueurs de flûte*, Réserve géologique naturelle de Haute-Provence, Digne, France
♦ *Boucles étranges*, Espace d'art contemporain André-Malraux, Colmar, France
♦ *Les joueurs de flûte*, Chemin de grande randonnée, Gorges du Riou, France
• *Les joueurs de flûte*, Zoo de Mulhouse, France

1998
♦ *Zone de silence n° 3* et *Boîtes de rêves*, Centre d'art contemporain Le Creux de l'Enfer, Thiers, France
• *Les joueurs de flûte*, installation sonore dans les jardins du château du Terral, Saint-Jean-de-Védas, France
• *Le radeau*, Apex center & galerie clinica esthética, New-York, États-Unis
♦ *Fontaine solaire*, École des beaux-arts de Nîmes, France

1997
♦ *Pièce d'eau*, Jardin du château de Barbirey-sur-Ouche, Dijon, France
• *Quatre flûtes solaires*, Caisse d'épargne Ile-de-France/Nord, Cergy-Pontoise, France

1996
• *Zone de Silence n° 2*, École d'architecture de Normandie, invité par la galerie Duchamp d'Yvetot, France
♦ *Zone de silence n° 1* et *Entre chiens et loups n° 2*, Galerie du Dourven, Trédrez-Locquemeau, France
• *Zone de silence* (prototype), Galerie des Archives, Paris, France

1995
• *Entre chiens et loups*, Crestet Centre d'art, Le Crestet, France

1992
♦ *Lentilles d'eau*, Galerie des Archives, Paris, France

Expositions Collectives (sélection)

2006
• *Les joueurs de flûte, Envoyer/Promener, les limites du regard*, Parc de la Villette, Paris, France
• *Les éclaireuses,* Le Vent des forêts, Verdun, France
• *Les joueurs de flûte,* parc des thermes, Gréoux les Bains, France

2005
• *L'esprit de la forêt, Chassez le naturel…*, installation sonore spatialisée autour de l'escalier central du château de Chambord, France

2004
♦ *Pièce d'eau* (machine à eau), *Arborescence 2004*, Moulin de la Recense, Ventabren, France
• *Les joueurs de flûte* (20 flûtes solaires), *Itinéraires*, Pays de Barr et du Bernstein, France
• *Les arbres magiques* (20 flûtes solaires), European Space, Riga, Lettonie

2003
• *Territoires nomades*, Espace d'arts, Lycée agricole Xavier-Bernard, Rouillé, France

2002
• *Radeau, La voie abstraite*, Fondation Guerlain, France
• *Les joueurs de flûte*, Kunstsommer 2002, IBA, Fürstlich Drehna, Allemagne

2001
• *Les flûtes de la Masca*, Écomusée régional Basso Monferrato Astigiano, La forêt qui chante, La Maison de la Masca, San Tonco, Italie
• *30 joueurs de flûte*, Domaine de Chamarande, Chamarande, France
• *Boîte de rêves, Œuvres d'arbres*, Musée des beaux-arts de Pau, France
• *Animal en cage*, PARADE, Collections du Centre Pompidou, Sao Paulo, Brésil

2000
• *Les joueurs de flûte*, Les Environnementales, TECOMAH, Jouy-en-Josas, France
• *10 joueurs de flûte*, Réserve géologique naturelle de Haute-Provence, Digne, France
♦ *Les joueurs de flûte*, Chemin de grande randonnée, Gorges du Riou, France
♦ *Lucioles* (performance sur *Pièce d'eau*), Les jardins de Barbirey-sur-Ouche, France
• *Zone de silence*, Institut universitaire de technologie de Mantes-la-Jolie, France

1999
• *Ruche* et *Les joueurs de flûte*, Demeures, Musée Zadkine, Paris, France
• *Les grillons*, Dard' Art, Musée Réatu, Arles, France
♦ *Les joueurs de flûte* et *Fontaines solaires*, Chroniques sonores, Parc naturel régional de Lorraine, France
• *Les joueurs de flûte*, Parc de la Villa Noailles, Hyères, France

1998
♦ *Les joueurs de flûte n° 1*, *Eaux de Là*, 2e Biennale d'art contemporain, Enghien-les-Bains, France
• *Les joueurs de flûte n° 2*, Mediterranéa, Jardin Botanique, Bruxelles, Belgique
• *Le radeau*, ARSLAB, Lingotto, Turin, Italie

1997
• *In situ, in visu*, Espace Apollo, Mazamet, France
• *L'arche de Noé*, Villa du Parc, Annemasse, France
• *Traces de coléoptères*, L'Empreinte, Musée national d'art moderne Centre Georges-Pompidou, Paris, France
• *Flûtes de bambou*, *Quoi de plus naturel !*, Galerie Catherine Issert et jardin de François Lippens, Saint-Paul-de-Vence, France

1996
• *Le rossignol de Heinz*, *Paris by Night*, Fondation Cartier, Paris, France
• Territoire occupé (prototype), installation au Parc de la Courneuve, La Courneuve, France
• *Micromodules (territoires occupés)*, Arte Sella 1996, Borgo, Italie
• *Animal en cage*, Made in France, Centre Georges-Pompidou, Paris, France

1995
• *Pierre sonore*, 1ère Biennale de Johannesburg, Afrique du Sud, sélection du Fonds régional d'art contemporain de La Réunion
• *Entre chiens et loups (2 modules)*, *Murs du son murmures*, Villa Arson, Nice, France
• *Entre chiens et loups* (2 modules), Klangskulpturen Augenmusik, Ludwig Museum, Koblenz, Allemagne
• *Pierre sonore* et *5 solar chimes*, 9 propositions, Sonje Museum of Contemporary Art, Kyongju, Corée

1994
♦ *Pond and Frogs*, Musée Het Kruithuis. 's-Hertogenbosch, Pays-Bas
• *Pierre à lézard* (diptyque), *Il segno della natura*, Progetto Firenze per l'arte moderna, Florence, Italie
• Différents Natures, *Visions de l'art contemporain*, Barcelone, Espagne
• *Animal en cage*, acquisition du FNAC, Centre Georges-Pompidou, Paris, France
♦ *Fontaines solaires, Villa 5*, Villa Medicis, Rome, Italie puis Villa Lemot, Gétigné-Clisson, France
• *Exploreur* (prototype), CIAC, Saint-Julien-Beychevelle, France

1993
• *Fenêtre sur petit bois*, installation sonore dans la chapelle de Flaine, Grand prix d'art contemporain de Flaine, France
• *Pierre sonore*, installation sonore et sensible, Galerie des Archives, Paris, France
• *Résidence d'été*, Fondation Beychevelle, CIAC., Saint-Julien-Beychevelle, France
• *Tictac*, installation sonore, Viennese Story, Wiener Secession, Vienne, Autriche

1992
• *Animal en cage*, Arslab, Turin, Italie
• *Grillon électronique*, Expo 3011, Galerie des Archives, Paris, France
♦ *Grenouilles et crapauds*, Strategy of Disappearence, YYZ Gallery, Toronto, Canada
• *Octave le canari, Parcours privés*, Paris, France
• *Capteur solaire* (prototype), Galerie des Archives, Foire internationale d'art contemporain (FIAC), Paris, France

1991
• *La logique du serpent, Ars Electronica*, Out of Control, Linz, Autriche
♦ *Modules et grenouilles communicantes* (modules acoustiques autonomes en aquavivarium), *Machines à communiquer*, Cité des sciences et de l'industrie, Paris, France

1990
• *Le rossignol de Heinz 1* (prototype), *Nuit Paris-Beaubourg*, Hôtel d'Albret, Paris, France
• *Oasis acoustique*, modules acoustiques à anémomètres, Château de Talcy, enregistrements réalisés dans le désert de Judée, Israël
♦ *Grenouilles électroniques*, modules acoustiques, Jardin de Bambous, Parc de la Villette, Paris, France

1989
• *Tambours de guerre, Images du futur*, Cité des arts et des nouvelles technologies de Montréal, Québec, Canada
• *Équilibre d'un lézard sur une pierre, Lézard et pierre*, Biennale de Barcelone, Espagne
♦ *Bonzaï acoustique*, acoustique miniature, maquette de l'île aux oiseaux, Europe des créateurs, Grand Palais, Paris, France

1988
• *Animal en cage*, prototype, cage de 2 x 2 x 2 m, un ordinateur central gère les bruits d'un animal virtuel en fonction du public, Artware, HannoverMesse et Cebit 88, Kunst und Electronik, Siemens AG,Hannovre, RFA
• *Lézard électronique*, installation vidéo, CREDAC, Ivry-sur-Seine, France
• *Animal en cage*, Festival des arts électroniques de Rennes, Théâtre de la Parcheminerie, et Musée de Hagen, exposition Artware, Hagen, RFA
• *Prison de sel*, installation acoustique *in situ*, Tours des Faux Sauniers, Thouars, France
♦ *Crocodiles et grillons*, égouts et pelouses du Parc de la Villette, Paris, France

1987
• *Animal*, présentation du prototype de l'installation sonore. Installation informatique et acoustique avec des sons d'animaux gérés et diffusés par un ordinateur central en fonction du climat
• Grande Halle de la Villette, Micro Bull3, Paris et Bull 87, Parc des Expositions de Villepinte, France
• *Animal 1*, Festival d'Avignon, petit cloître de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, France
• *Animal 2*, ABC Bull, Sao Paulo, Brésil
• *Tas de pierres*, pierres, radars et magnétophone, *Animal Art*, Steirischer Herbst, Graz, Autriche

1986
• Performance autour d'un minitel. ARTCOM 86, École des beaux-arts, Paris, France
• Photographies et bruits d'avion, Centre Léonard de Vinci, École nationale de l'aviation civile (ENAC), Toulouse, France

1985
• *Asticots*, Salon de la jeune sculpture, Paris, France

1984
• *Le grillon du violon, Vivant et artificiel*, Festival d'Avignon, France
• *Mouches*, performance, installation. Festival de Perfor-mances de Paris, galerie Donguy, France
• *Graffitis sonores*, performance dans la station de métro Louvre, Paris (Vidéo TF1), France

1983
♦ *Lieu d'écoute,* symposium de sculpture en granit du Limousin, île de Vassivière, France

Bibliographie/Discographie

2006
• Catalogue 56 pages, Lézigno, exposition *Harmoniques solaires*, Érik Samakh, édition Association Lézigno

2003
• Livre 56 pages, Érik Samakh Dialogues avec Kerjean, Château de Kerjean

2001
♦ Catalogue 56 pages, Perù Chili Brasil Argentina, Érik Samakh MAC, Musée d'art contemporain de Santiago du Chili & AFAA

1998
♦ *Œuvres sonores*, 2e Biennale d'art contemporain ; Enghien-les-Bains, plage n°1 : *Les joueurs de flûte* CD audio

1997
♦ CD-Rom et livret, Les cahiers de Barbirey, n°3, Érik Samakh, association Grand-public, Dijon

1996
♦ *Entre chiens et loups* (suite n° 1), disque laser, Galerie du Dourven,Trédrez-Locquemeau
• *Le rossignol de Heinz*, CD, Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris (1990), réédition : Fondation Cartier

1995
• *Entre chiens et loups*, CD, Crestet centre d'art Murs du son - Murmures (4 CD), extrait d'*Entre chiens et loups* (version du Crestet), Villa Arson, Nice

1993
• *La culture pour vivre*, Grand prix d'art contemporain de Flaine, CD et catalogue, SEPAD

1989
♦ Livre 24 pages, *L'Île aux oiseaux, Érik Samakh*, Ville de Niort

1988
• Livre 26 pages, *Prison de sel, Érik Samakh*, Tour des Faux-Sauniers, Ville de Thouars

Collections publiques et privées

2004
• FRAC Alsace, Célestat, France
♦ Centre international d'art et du paysage de Vassivière, Vassivière-en-Limousin, France

2003
• *Les joueurs de flûte*, Parc du Château de l'Abrègement, France

2002
• *Radeau*, Fondation Guerlain, France

2001
• Domaine de Chamarande, France
♦ Yaching club de la pointe rouge, *Les yeux de l'aquarium*, nouveaux commanditaires de la Fondation de France, Marseille, France

2000
• Réserve géologique naturelle de Haute-Provence, Digne, France
• 1% artistique. *Zone de silence* (jardin de pierres et bambous), Institut universitaire de technologie de Mantes-la-Jolie (académie de Versailles), France

1998
• 1% artistique. *Pierre qui tourne* et *Zone de bambou*, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Poitiers, France
• 1% artistique. *Images électroniques*, collège Montaigne, Goussainville, France

1995
• *Pierre sonore*, Fondation Cartier, France
• *Entre chiens et loups*, FRAC PACA, France

1994
• *Animal en cage*, FNAC, France

1991
• *Le rossignol de Heinz 2*, Module acoustique à CD, Ville de Paris, France

Autres productions, aides, acquisitions

2002
♦ Résidence et étude au Centre international d'art et du paysage de Vassivière, Vassivière-en-Limousin, France

1993/94
• Résidence d'été, Fondation Beychevelle, CIAC, Saint-Julien-Beychevelle, France
♦ Résidence Villa Medicis, Rome, Italie

1986/87
• Bourse de séjour et de création à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, France

Sites internet

http://www.documentsdartistes.org/artistes/samakh/page1.html

http://eriksamakh.free.fr/

http://samakh.club.fr/index.html 艾瑞克萨马科

http://www.bureaudescompetences.org/laventureici/projetrealises/lesyeuxdelaquarium/images/lesyeuxdelaquarium/accueil.html

http://www.barbirey.com/

http://www.sextantetplus.org/dyn/mot.php3?id_mot=135

AU BORD DE L'EAU

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition d'Érik Samakh présentée à l'abbaye de Maubuisson
du 29 mars au 28 août 2006.

Cet ouvrage a été édité par le Conseil général du Val d'Oise, abbaye de Maubuisson, et Filigranes Éditions, avec le soutien du Centre national des arts plastiques, Délégation aux arts plastiques (ministère de la Culture et de la Communication) et du FRAC Alsace.

Abbaye de Maubuisson
Direction : Caroline Coll-Seror
Gestion : Danièle Dubourg
Communication : Isabelle Gabach
Service des publics : Sophie Bonniau et Jocelyne Boucher
Accueil : Stéphanie Da Silva, Patricia Langlois, Christine Robert
Intendance générale : Marion Maerky
Technique : Georges Koszelnik
Sécurité et accueil : Marc Barrois, Jean Camara, Abdeslam El Mouftahi, Arnaud Gabach, Jean-Pierre Hervey
Stagiaires : Catherine Bernard, Anne-France Contival, Alexis Lormeau, Agathe Mechin, Emilie Pinheiro

Conseil général du Val d'Oise, direction de l'action culturelle
Direction : Véronique Flageollet-Casassus
Coordination éditoriale : Armelle Bonis avec Séverine Freyssinier

Relations presse : Agence Heymann, Renoult Associées
Crédits photographiques : Joël Damase, François Deladerrière-David Huguenin, Marc Domage,
Michel Huici, Pierre Péronnet-Wijntje van Rooijen, Érik Samakh
Traduction : Charles Penwarden

L'artiste tient à remercier pour leur travail et leur confiance :
Le FRAC Alsace ; la société Technilum ; la Caisse des dépôts et consignations ;
le Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière ; la Délégation aux arts plastiques (DAP)
et le Centre national des arts plastiques (CNAP) ; Nagra Audio France ;
les élèves de l'École nationale supérieure d'arts Paris-Cergy (Cedric Anglaret, Maïte Ceglia,
Amélie Deschamps, Lukasz Drygas, Pierre Feller, Véronique Frade, Dominique Gilliot, Romain Metivier,
Sebastien Remy, Capucine Sarkozy) et celui de l'École supérieure d'arts d'Aix-en-Provence (Maxime Marion)

Conception et réalisation graphique : Filigranes Éditions, Trézélan
Impression sur les presses de SH Imprimeurs, Pordic
Brochage Atlantis – Façonnage, Saint-Herblain

Achevé d'imprimer en août 2006
ISBN : 2-35046-053-3
Dépôt légal : août 2006
Imprimé en France

Filigranes Éditions
Lec'h Geffroy F-22140 Trézélan
www.filigranes.com

Abbaye de Maubuisson
Rue Richard de Tour
95310 Saint-Ouen-l'Aumône
www.valdoise.fr